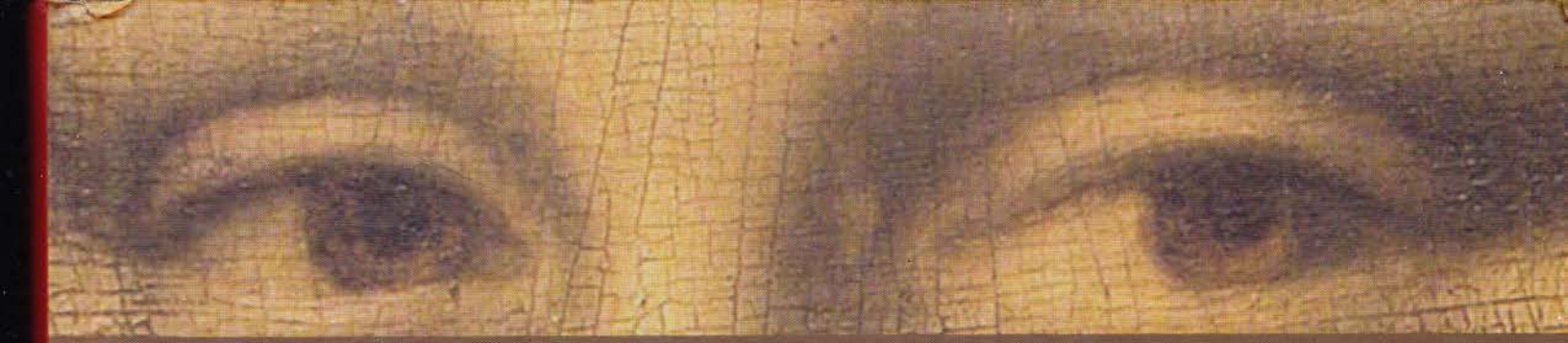


Adina Nanu

VEZI?

COMUNICAREA PRIN IMAGINE

VEZI?

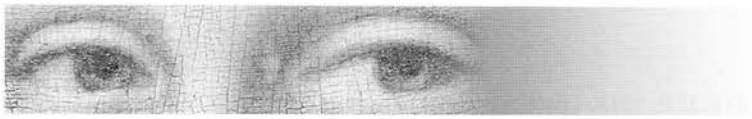
COMUNICAREA PRIN IMAGINE

„Am strâns între aceste coperți tot ce aș fi vrut să mi se spună în școlile prin care am trecut..."

Adina Vaum

www.edituradp.ro
ISBN 978-606-31-0481-7
9 786063 104817

EDITURA DIDACTICĂ ŞI PEDAGOGICĂ



Adina Nanu

VEZI?

COMUNICAREA PRIN IMAGINE

EDITURA DIDACTICĂ ŞI PEDAGOGICĂ

© **E.D.P. 2018.** Toate drepturile asupra acestei ediţii sunt rezervate Editurii Didactice şi Pedagogice. Orice preluare, parţială sau integrală, a textului sau a materialului grafic din această lucrare se face numai cu acordul scris al editurii.

© **Adina Nanu**

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României
NANU, ADINA
Vezi? Comunicarea prin imagine / Nanu Adina. - Ed. a 2-a.
- Bucureşti: Editura Didactică şi Pedagogică, 2018
Conţine bibliografie
ISBN 978-606-31-0481-7

316.77
7.01

EDITURA DIDACTICĂ ŞI PEDAGOGICĂ
Str. Spiru Haret, nr. 12, sector 1, cod 010176
Tel./Fax: 021.312.28.85
e-mail: office@edituradp.ro
www.edituradp.ro
Librăria E.D.P.: str. Gen. Berthelot nr. 28 – 30, sect. 1

Redactor: *Valentina Jercea, Dan Dumitru*
Tehnoredactor: *Cati-Narcizia Lupu*
Copertă: *Otilia-Elena Borş*

Comenzile pentru această lucrare se primesc:
• prin poştă, pe adresa editurii
• prin e-mail: comercial@edituradp.ro
comenzi@edituradp.ro
• prin telefon/fax: 021.315.73.98

Număr plan: 5487/2018

Tiparul executat la R.A. MONITORUL OFICIAL

ARTELE VIZUALE

Arta nu e ştiinţă aridă, ci un fel de a trăi – mai intens, mai deplin, mai frumos.

Prin artă, muzică, pictură, teatru, film, oamenii comunică între ei, transmiţându-şi nu numai „ştiri", ci şi ceea ce simt şi gândesc.

Desigur, talentul creatorilor e un dar înnăscut. Arta nu va putea fi niciodată conştientizată şi explicată în totalitate, nici transpusă în cuvinte; ea îşi transmite direct mesajul în limbajul său propriu, pe care publicul care îl primeşte trebuie să-l cunoască.

Opera de artă e receptată printr-unul din cele cinci simţuri – muzica prin auz, pictura prin văz (ca şi literatura), sculptura implică şi pipăitul, iar teatrul, opera sau filmul prin toate la un loc. Niciuna din arte însă nu se opreşte la plăcerea superficială, limitată strict la organele respective, ci de la ele intră în rezonanţă toate celelalte simţuri, întreg trupul şi sufletul, toată fiinţa. Oamenii de ştiinţă au constatat şi înregistrat antrenarea succesivă în activitate a tuturor zonelor sistemului nervos în momentul contemplării operei de artă. Astfel, te trezeşti că, ascultând un concert sau privind un tablou, faci tot felul de asociaţii (de exemplu, muzica se leagă de bătăile inimii, roşul picturii arde ca focul), îţi aminteşti o grămadă de lucruri, sau faci mental legătura cu altă artă (nu numai ascultând muzică, ci şi privind un tablou îţi vine să dansezi). De asemenea, dacă intri într-adevăr în rezonanţă cu ceea ce arta îţi transmite, ţi se naşte dorinţa de a te înălţa şi tu, ordonându-ţi şi şlefuindu-ţi propria activitate, cât mai aproape de acest model de perfecţiune.

Comunicarea prin artă cere însă o condiţie esenţială: atenţia şi concentrarea asupra ei. O melodie de muzică uşoară sau clipul care durează câteva minute, afişul pe care-l zăreşti din fuga maşinii nu pătrund prea adânc în suflet. Un concert ascultat în sală, un monument sau o pictură ocrotită în muzeu îţi reţin atenţia un timp îndelungat, dezvăluindu-şi treptat profunzimile. Prin descoperirea plină de răbdare a operei de artă intrăm în legătură cu spiritul creatorului, cu modul său de a capta „acorduri" care devin experienţe ale vieţii noastre, dându-i sens.

Din această cauză, cartea de faţă nu seamănă cu manualele de ştiinţe exacte – adevărurile descoperite nu sunt legi sau reguli ce trebuiesc învăţate pe dinafară. Nu e nici o istorie a tuturor artelor vizuale ci doar o metodă de iniţiere. Capacitatea de a comunica prin artă se dezvoltă la fel ca şi antrenamentul sportiv. Practicarea artei, legătura cu cât mai multe opere sporeşte posibilităţile de receptare a impulsurilor artistice, de vibrare totală, de intensificare şi armonizare a trăirii.

Vom căuta în paginile care urmează să ne apropiem cât mai mult de specificul imaginii vizuale, să desluşim căile de comunicare, conştientizându-ne propriile reacţii în timp ce privim. Am ales – desigur subiectiv – câteva exemple menite să servească drept chei în desferecarea porţilor către cele mai diferite mesaje vizuale. Reproducerile reprezintă opere de artă, desene sau picturi bidimensionale şi sculpturi sau monumente de arhitectură, tridimensionale, alături de ele apar însă şi spectacole de teatru şi film, care se desfăşoară în timp, dinamice, pe care le vom descifra punându-ne aceleaşi întrebări. Cu fiecare pagină, cititorul de orice vârstă e invitat la o excursie în alt domeniu, cu căile, misterele şi surprizele lui. Analizând de la ansamblu la detaliu fiecare lucrare reprodusă, sunt enunţate şi ilustrate pe rând principalele întrebări pe care le putem pune unei opere de artă pentru a o înţelege, astfel încât sumarul constituie inventarul bagajului de cunoştinţe oferit.

„Iarba fiarelor" deschizând toate lacătele se dobândeşte cu timpul, de către fiecare în parte, prin neîncetata ascuţire a sensibilităţii şi şlefuire a gustului, doar văzând şi citind cât mai mult.

Iniţial, am scris această carte pentru studenţii mei din primul an de la Universitatea de Arte şi Universitatea de Teatru şi Cinematografie, care veneau de la diferite licee, unde, timp de mulţi ani, a lipsit educaţia artistică, vizuală sau muzicală.

În acelaşi timp, cartea se adresează şi prietenilor mei mai vârstnici, doritori să se iniţieze într-un domeniu pentru care nu au avut până acum destul răgaz.

De fapt, am adunat la un loc ce-aş fi dorit să mi se spună mie, de la început, în cuvinte simple, în şcolile prin care am trecut.

COMUNICAREA PRIN IMAGINI

Mărimea lucrării, privitorul având înălțimea de 1,70 m

Filosofii, sociologii şi esteticienii se întrec să afirme că trăim în era imaginii, observând că televiziunea, cinematografia, video şi – mai nou – ecranele computerelor tind să depăşească, iar mai apoi – cine ştie – poate chiar să înlocuiască tipăriturile din era Gutenberg.

Comunicarea prin imagine nu este desigur o noutate, ci e veche de când lumea: gestul, mimica – dar şi focul aprins pe înălţimi sau pana înfiptă pe creştet de şeful tribului – transmiteau mesaje cu mult înaintea scrisului, care la originea lui era pictografic (vezi hieroglifele egiptene), desenând fiinţe sau lucruri.

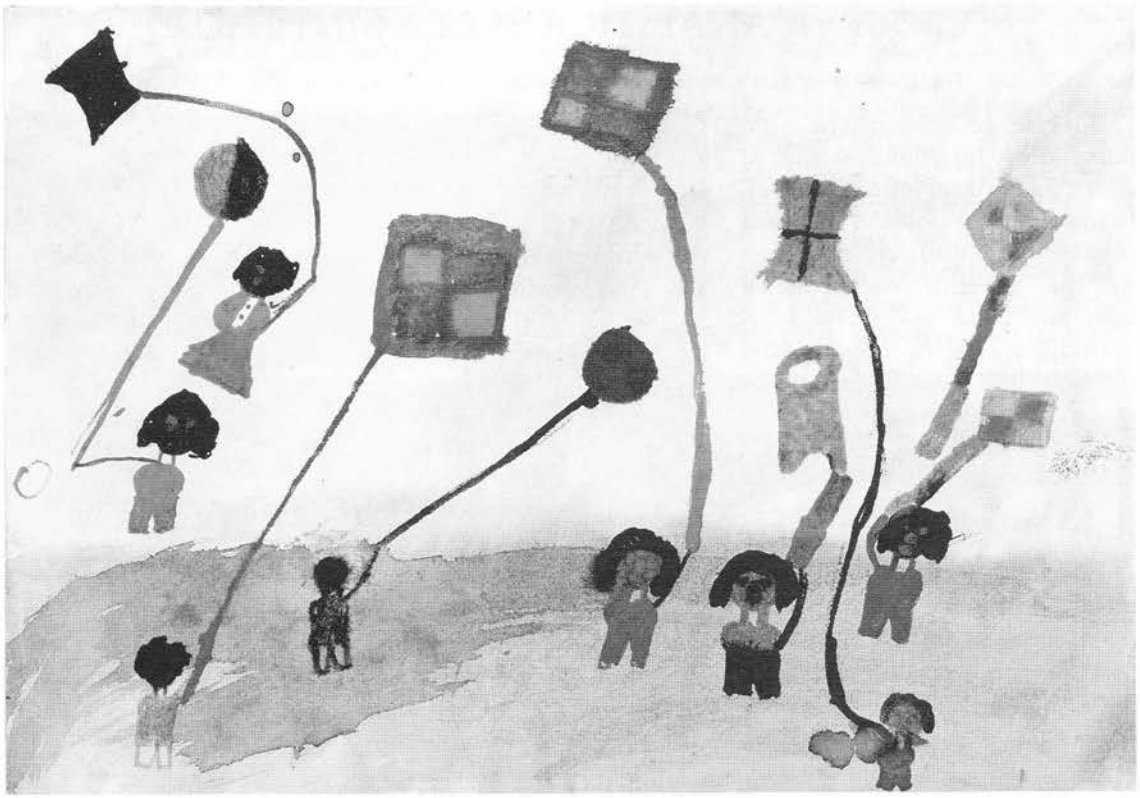
De asemenea, în toate timpurile artiştii s-au muncit să dea trup armoniilor descoperite cu înfiorare în lumea vizibilă din jur.

Fără comunicarea vizuală nu ar fi posibilă nici istoria faptelor şi culturii, păstrarea memoriei omenirii în documente, de la lespedea cu inscripţii la cartea scrisă la computer.

Imaginea pare mai uşor de priceput decât cuvântul (care e mai abstract), ea se vede cu ochii şi nu e nevoie să fie tradusă dintr-o limbă în alta. După pictură şi sculptură, filmul mut, fără cuvinte, era salutat ca o artă universală. În engleză „I see" înseamnă de fapt „înţeleg". Şi totuşi, ceea ce se vede nu poate fi povestit întocmai, aşa cum nici înţelesul limbajului vorbit sau scris nu poate fi transpus cu totul în imagini.

„Gândirea vizuală", cum a numit-o Paul Klee, e cea mai veche pe scara evoluţiei umane, fiind localizată la rădăcina creierului şi activând

▼ REMBRANDT VAN RIJN (1606-1669) ***Pictorul în atelier***, 1628, ulei pe lemn, 25 × 31,5 cm, *Boston Museum of Fine Arts*



◀ Zinica Iordache
9 ani,
Şc. Generală nr. 115
Zmeie, 2000,
acuarelă, 21 × 30 cm

mai ales emisfera dreaptă, pe când centrele vorbirii şi scrisului se află în emisfera stângă.

La copii, prima comunicare e prin imagine. Retina copilului e asaltată de forme şi culori, pe care le înregistrează neraţional, în ansamblu, global, fără adâncime.

Când pune mâna pe ceva care lasă urme, copilul se descarcă de emoţii şi tensiuni mâzgălind tot ceea ce găseşte – pereţi, asfalt, cărţi. Implicarea pasionată, cu toată fiinţa, în desene a copilului, duce la realizări neaşteptate, deseori invidiate de oamenii maturi.

„Geniul e copilăria regăsită", spunea Charles Baudelaire.

Toţi copiii desenează şi pictează. De ce mai târziu numai foarte puţini dintre ei continuă să se exprime prin imagini?

Una din explicaţii ar putea fi găsită în evoluţia văzului – calea miraculoasă prin care sufletul cuprinde lumea din jur. Se ştie că ochiul percepe vibraţiile luminoase, care sunt transmise prin nervul optic sistemului nervos central, creierului, care le prelucrează. Miracolul vederii umane este însă rezultatul unui lanţ de procese mult mai complicate, de la reacţiile chimice din celulele optice la funcţiile cerebrale şi până la interpretările psihice la care participă gânduri, amintiri, emoţii etc.

Copilul învaţă să vadă pe măsură ce înţelege. El se integrează în lumea din jur desluşind-o vizual, primind şi transmiţând mesaje, dobândind educaţie şi cultură. În primii ani de viaţă însă, modul său de participare totală la ceea ce deseori adulţii tratează drept „mâzgăleală" este similar cu concentrarea tuturor facultăţilor sufleteşti ale creatorilor operelor de artă.

Vom încerca în continuare să vedem ce au în comun copiii şi artiştii formaţi, ce se păstrează din viziunea infantilă şi se dezvoltă mai departe de către cei talentaţi.

Rembrandt van Rijn (1606-1669)
Pictor şi gravor din secolul de aur al artei olandeze. În prima jumătate a secolului XVII, Olanda, care îşi câştigase independenţa în urma unui lung război cu Spania, era prima republică burgheză, protestantă, a Europei, ţara cea mai avansată pe plan economic, cultural şi artistic, favorizând concepţiile cele mai democratice ale timpului. Spre deosebire de arta curteană convenţională, ca şi de altarele somptuoase ale barocului contemporan, pictura lui Rembrandt comunică o caldă, directă şi simplă înţelegere şi afecţiune a artistului faţă de modelele sale - oameni obişnuiţi, departe de frumuseţea ideală.

VEDEREA ANALITICĂ ŞI CEA SINTETICĂ

În cele ce urmează ne vom referi doar la primul stadiu al contactului vizual retinian. Astfel, retina poate fi folosită în două feluri: în centrul ei, pe „pata galbenă" se obţine vederea clară a unui punct (ca *„sharf"*-ul fotografic), pe când pe restul retinei se imprimă toată întinderea câmpului vizual, însă sub o formă mai neclară, vagă. Fixând cu privirea penelul din tabloul alăturat, fără a deplasa ochii, vedem în acelaşi timp, mai mult sau mai puţin distinct, figura pictorului şi invers.

Observaţi deci că retina periferică oferă o vedere simultană, asupra unor forme, dimensiuni şi culori diferite, care pot fi comparate între ele.

Doar văzând dintr-odată tot tabloul, putem aprecia importanţa verticalei în compoziţia lui, de la forma panoului, neobişnuit de alungită, la poziţia mâinilor, a degetelor şi penelului.

De asemenea, putem constata dintr-o privire că toate contururile sunt trasate cu linii groase, întunecate.

Ca şi pictorii moderni europeni, ca Gauguin sau Matisse, Sabin Popp căuta să se exprime în forme şi culori fără a copia întocmai natura – rol preluat la data aceea de fotografie şi cinematograf. Dar, la fel cu ceilalţi pictori români din perioada interbelică, Pallady, Tonitza, Şirato etc., el încerca să se deosebească de ceilalţi europeni, exprimând „specificul naţional" al ţării sale prin racordarea la tradiţia frescelor medievale. De aceea, autoportretul aminteşte de chipurile vechilor zugravi de biserici care, ca şi cele ale sfinţilor, păreau că veghează pentru eternitate, în afara spaţiului şi timpului care determină viaţa pe pământ.

▸ Sabin Popp (1896-1928) ***Autoportret,*** 1926, ulei pe carton, 70 × 31 cm, *Muzeul Naţional de Artă,* Bucureşti

Muzeul Naţional de Artă al României

Dacă cineva te întreabă: „Ce culoare au ochii mei?", privirea ţi se îndreaptă către un singur ochi. Dacă însă ţi se cere să vezi dacă faţa respectivului este rotundă sau pătrată, îţi plasezi din reflex *sharf-ul* (pata galbenă) pe centrul imaginii – în vârful nasului – după care o inactivezi, ca scoţând-o din priză, şi încerci cu retina periferică să-i vezi deodată tot conturul feţei şi al capului.

Această particularitate a văzului a scăpat atenţiei esteticienilor, istoricilor şi criticilor de artă, care de obicei nu sunt artişti plastici ci privesc analitic, pe când cei dotaţi, creatorii, îşi folosesc în mod firesc întreaga retină, convinşi că şi toţi ceilalţi oameni fac la fel.

Prin urmare, contactul nostru cu lumea din jur poate avea loc fie analitic – pe porţiuni restrânse, cu ajutorul petei galbene – fie sintetic, global – cu toată retina.

Presupunem că cel mai vechi mod de a vedea, al oamenilor preistorici, a fost global, iar copilul îşi începe viaţa percepând probabil cu toată retina, primind o mulţime de senzaţii vizuale din care învaţă treptat să selecteze. Îmbătat de imagini, el reacţionează şi răspunde tot prin imagini, desenând cu o plăcere manifestă.

Mai târziu însă, învăţând să citească, şcolarul se deprinde să-şi concentreze atenţia asupra literei. El caută cu precădere detaliul, ajungând să recunoască mecanic semnele convenţionale ale comunicării scrise. Astfel cunoaşterea se restrânge la calea raţională, care înlocuieşte trăirea totală artistică, iar adolescentul copleşit de clişee se dezvaţă să-şi mai folosească toată retina simultan, nu mai primeşte din jur ansambluri vizuale, ci mai mult amănunte. În acelaşi timp, capacitatea exprimării prin imagini originale, neobişnuite, scade, scăzând astfel şi „talentul la desen".

◀ Jean Dominique Ingres
(1780-1867)
Portretul domnişoarei Riviere,
1805,
detaliu,
ulei pe pânză,
Muzeul Luvru, Paris

◀ Exemplu de faţă rotundă.

◀◀ Exemplu de faţă pătrată.

◀◀ Hans Holbein cel Tânăr
(1497-1543)
Henric al VIII-lea,
1539,
detaliu, ulei pe lemn,
Galeria Naţională,
Londra

În mod curent, orice om utilizează fără să-şi dea seama ambele feluri de a vedea, analitic şi sintetic, dar inegal, după împrejurări.

În fiecare clasă se alege însă măcar un elev care continuă spontan să-şi folosească din plin capacităţile vizuale, prin care îşi depăşeşte colegii.

Distanţa dintre creatorii sau amatorii de artă şi omul obişnuit poate fi redusă însă prin „educaţia ochiului", de fapt prin deschiderea porţilor sufletului către bucuriile văzute, dar şi nevăzute.

Creatorul unei picturi sau unei sculpturi trăieşte cu toată fiinţa, concentrat asupra aceleiaşi imagini, de când îi vine ideea şi până o termină. Privitorul, care primeşte darul, trebuie să-l întâmpine cu ochiul şi sufletul deschis, nu pasiv ci iscoditor, dornic de comunicare.

Sabin Popp (1896-1928)
Pictor român, transilvănean de origine, a lucrat la Bucureşti în perioada interbelică.
Ca şi alţi contemporani - Pallady, Tonitza, Şirato - el a îmbinat viziunea artei medievale româneşti, de tip bizantin, cu cea a pictorilor postimpresionişti Cezanne şi Gauguin, creând o sinteză proprie între tradiţie şi modernitate, exprimând o bucurie profundă, în imagini clare, senine şi echilibrate.

CUM PRIVEŞTE UN PICTOR?

▼ PAUL CEZANNE
(1839-1906)
Muntele Sainte Victoire,
1905,
ulei pe pânză, detaliu,
Kunsthaus, Zürich

Când bagi aţa în ac sau pui punctul pe „i", priveşti intens doar o suprafaţă milimetrică, contractându-ţi toţi muşchii ochiului şi obosindu-i.

Dimpotrivă, când te plimbi pe o pajişte şi ai vrea să cuprinzi toată natura din jur, întreaga retină captează lacomă lumini, forme şi culori, ochiul funcţionează „la maximum", dar relaxat, ceea ce sporeşte plăcerea contemplării. Doar percepând, în acelaşi timp, într-un peisaj muntele, dealul, câmpia şi copacul, chiar dacă cu o claritate diferită, poţi simţi relaţiile dintre ele: care este mai sus, care mai jos, care stă drept, care stă înclinat. Doar aşa poţi să „auzi" armonia culorilor şi acordul proporţiilor, care „fac să cânte o imagine", cum spunea dramaturgul francez Jean Cocteau.

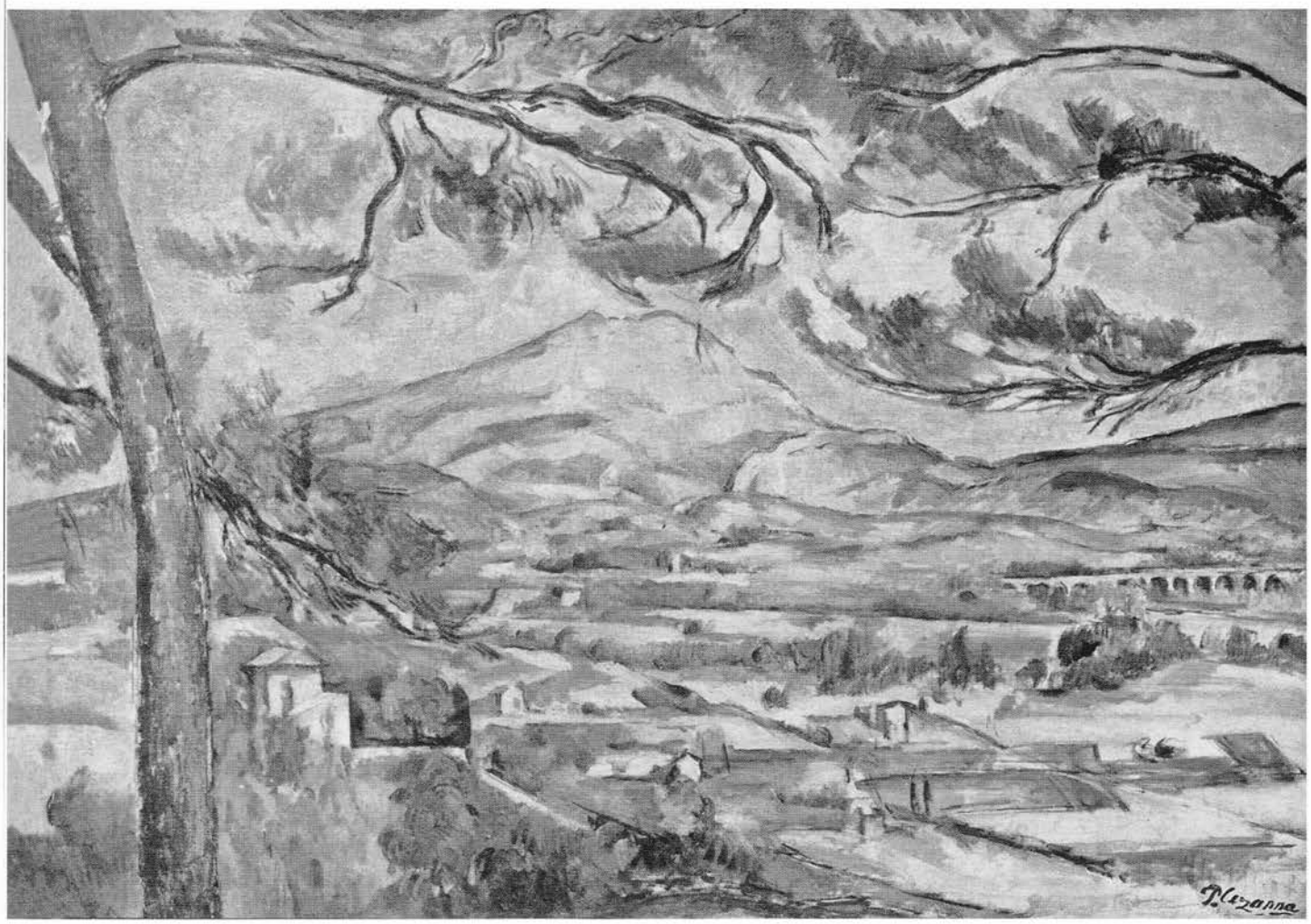
Vederea simultană e specifică artiştilor, permiţând celor talentaţi să se lipsească, în studiile după natură, de firul cu plumb sau de andreaua pentru măsurat proporţii. Fără această capacitate de a percepe ansamblul, n-ar fi posibilă compunerea imaginii, nici lucrul din memorie sau imaginaţie.

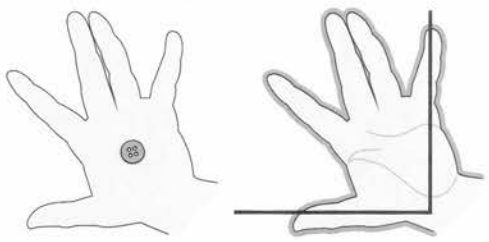
Priviţi ca un pictor: uitaţi-vă în propria palmă la un nasture. Pe urmă, fără a mişca ochii, mutaţi-vă atenţia către degete, încercând să percepeţi toată palma deodată. Va fi mai uşor dacă vă veţi strădui la început să distingeţi simultan doar două degete, de pildă degetul mare şi cel mic.

Astfel, văzându-le în acelaşi timp, comparaţi-le proporţiile, relaţiile dintre ele, direcţia pe care sunt orientate degetele.

De aici, privirea simultană poate merge mai departe, prin sesizarea tuturor degetelor şi a formei generale geometrice în care se poate înscrie palma.

Nu veţi mai distinge clar reperul din centru (nasturele), în schimb veţi vedea în acelaşi





timp ansamblul şi proporţiile, observând, de exemplu, că degetul mare formează cu cel mic un unghi drept. De obicei, nu avem timp de astfel de contemplare.

Funcţionarea ochiului nu poate fi însă singura explicaţie a văzului, care e de fapt *cosa mentale* (lucru al minţii), după fericita exprimare a lui Leonardo da Vinci.

Ceea ce sporeşte odată cu evoluţia copilului e mai cu seamă activitatea de selectare a creierului, discernământul, care interpune între lume şi om *filtrele atenţiei*, ale *memoriei* – care recunoaşte imaginile – şi ale *sensibilităţii* – care provoacă stările afective.

Suntem tot timpul bombardaţi cu o mulţime incredibilă de imagini vizuale. Dacă mintea noastră ar recepţiona toate detaliile pe care ochiul le vede într-un anumit moment, i-ar sări siguranţele. Pentru a evita supraîncărcarea circuitelor noastre mentale, creierul răspunde numai informaţiilor vizuale necesare în acel moment.

Să presupunem că mergi pe o stradă aglomerată, asaltat din toate direcţiile de imagini. Ochii tăi văd totul.

Dar ce înregistrează creierul?

Dacă eşti la volanul maşinii, vei vedea în special semnele de circulaţie şi celelalte maşini din jurul tău.

„Dacă eşti înfometat, atenţia îţi va fi atrasă de firmele magazinelor alimentare, iar când cauţi o adresă, vei fixa doar numerele caselor" (Rita Gilbert şi William McCarter: *Living with Art*, A Knopf Inc. New York, 1988, pag. 24).

Tot aşa, în gară, fiind grăbit, nu vei observa marea de oameni, fiecare cu problemele lui, ci numai trenul care va pleca peste câteva secunde.

Pornind de la astfel de experienţe s-a născut şi termenul popular care denumeşte privirea „căutătură".

Creierul este deci, deseori, mai important decât ochii în alegerea a ceea ce vezi trecând prin lume.

În viaţa zilnică a omului obişnuit predomină prin urmare preocupările practice.

Comunicarea prin imagine „de dragul imaginii" e de obicei neglijată, împinsă în domeniul subconştientului, al iraţionalului, considerată un fenomen secundar.

Fac excepţie cei „dotaţi" pentru artele vizuale, îndrăgostiţii de imagine, pentru care viaţa înseamnă un continuu minunat spectacol, un permanent acces la tainele universului.

În acest sens, se înţelege şi mai bine afirmaţia lui Brâncuşi că „artistul rămâne mereu copil".

Nu este însă niciodată prea târziu pentru a deschide bine ochii şi a lăsa să pătrundă în suflet bucuria.

Paul Cezanne (1839-1906)

Pictor francez contemporan cu impresioniştii, cu care expune din 1874, Cezanne este şi el un colorist, care evită umbrele negre ale realiştilor precedenţi (Courbet), înlocuindu-le cu tonuri colorate de diferite valori. El nu se opreşte însă la efectele de lumină, ci construieşte forme dense, puternic conturate.

El marchează etapa următoare, a post-impresionismului din anii 1900. Pictura lui a inspirat şi pe fovişti – prin expresivitatea culorilor – şi pe cubişti – prin stilizarea geometrică a volumelor.

COMUNICAREA PRIN CUVINTE ŞI CEA PRIN IMAGINI

CE ESTE MORFOLOGIA IMAGINII?

Sculptorul olandez Ben Schasfoort spunea: „Comunicarea vizuală trebuie predată în şcoală ca o a doua limbă maternă" (Congresul INSEA, Lisabona, 1994).

Pornind de la această sugestie, vom compara în cele ce urmează transmiterea scrisă sau vorbită cu cea prin imagine, căutând asemănările şi deosebirile dintre ele (nu e vorba aici de artă).

Atât studiul limbii materne cât şi educaţia vizuală încep cu însuşirea elementelor de bază şi cu învăţarea regulilor şi convenţiilor unanim acceptate şi înţelese de toată lumea. Mesajul va fi transmis astfel cât mai corect. Vom ilustra paralela cu un anunţ din metroul bucureştean *Nu vă sprijiniţi de uşi*, compus din text şi imagine (cu subînţelesul *ca să nu căderi în afară*).Textul anunţului este scurt şi concis, iar desenul spune acelaşi lucru, dar e mai impresionant, mai concret. Să încercăm să-l descifrăm: personajul e redus la esenţialul unei siluete, fără nicio indicaţie asupra sexului, vârstei sau înfăţişării cuiva anume, referindu-se în general la orice „om". Poziţia lui e instabilă, sprijinită doar pe un picior, iar mâna se propteşte pe uşă, care abia se ţine.

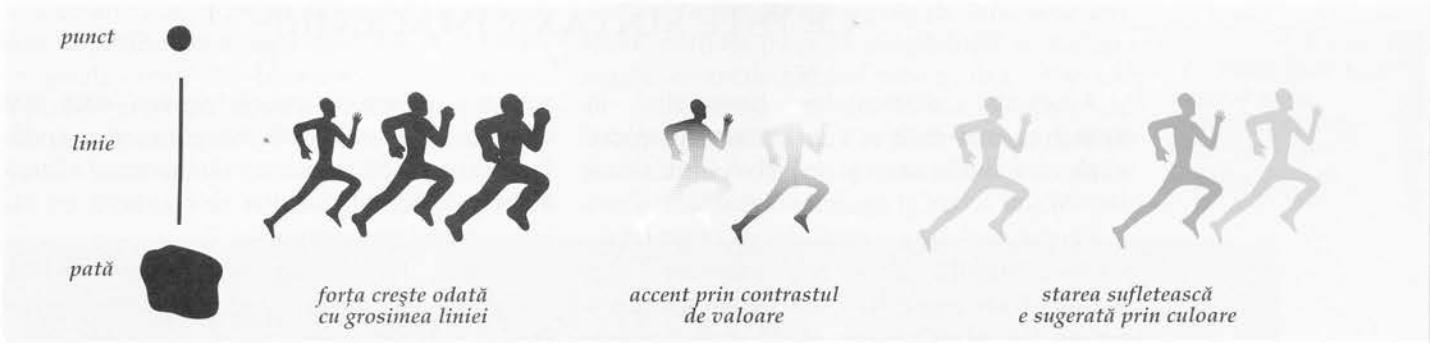
Întâlnim în acest exemplu cele mai simple componente ale oricărui gând rostit sau scris şi ale oricărei imagini vizuale.

Atenţie: pentru a uşura înţelegerea, am scris *tot ce se referă la limba vorbită sau scrisă cu litere cursive*, iar ce se referă la imaginea vizuală, cu litere drepte.

Morfologia studiază elementele comunicării.

Primul element fundamental al limbii este ***sunetul****, rupând tăcerea, (sau* ***litera*** *scrisă, pe foaia albă). Prin gruparea mai multor sunete*

▸ Anunţ din metroul bucureştean



forţa creşte odată cu grosimea liniei

accent prin contrastul de valoare

starea sufletească e sugerată prin culoare

se formează ***cuvinte***. În lumea văzută, un **punct** de lumină în întuneric, o stea pe cerul nopţii e primul semn, ireductibil al Universului. Punctele alăturate formează **linia**, cum e cea lăsată de o stea căzătoare, un şir de puncte de lumină, sau, prin aglomerare, **pata**. ***Substantivul*** are corespondent în **fiinţa** sau **lucrul** redate în imagine (ex. omul, uşa). De aici încep însă deosebirile.

Verbal, însuşirea este indicată prin ***adjectiv*** *– cuvânt separat* – pe când în desen ea face corp comun cu substantivul, modificând înfăţişarea acestuia. Spre deosebire de *cuvântul scris care, indiferent de forma, mărimea sau grosimea literelor, îşi păstrează mereu acelaşi înţeles*, cea mai simplă linie trasă pe hârtie sugerează prin **aspectul** ei asociaţii cu calităţi, de pildă subţirimea cu delicateţea şi slăbiciunea (uşa), grosimea cu forţa (omul) etc.

În vorbire un echivalent ar fi ***intonaţia*** *(blândă, răstită, insidioasă etc.), capabilă să schimbe şi să nuanţeze înţelesul comunicării.* În lumea văzută, totul decurge din **lumină**, fără de care nimic nu s-ar distinge. De la albul strălucitor la negrul absolut se întinde scara **valorilor**, o înşiruire de tonuri echivalente notelor muzicale, de la cele mai înalte, la cele mai joase.

Semnele imaginii îşi schimbă aspectul şi îmbrăcându-se în **culoare**, în toate nuanţele curcubeului. În anunţul din metrou, albastrul sugerează noaptea care domneşte în galeriile subterane.

Chiar şi **materialul** din care e făcut desenul contribuie la definirea lui. Mai mult decât atât, în imagine substantivul înglobează până şi ***verbul***, o linie fiind capabilă să indice, ea singură, starea sau acţiunea.

Pictorul şi desenatorul german Paul Klee îşi începea cursul despre fundamentele artei la Şcoala de arhitectură şi artă aplicată Bauhaus, desenând o dreaptă aşezată în diferite poziţii şi îi îndemna pe studenţi să-şi conştientizeze asociaţiile involuntare.

Trasată **orizontal**, linia sugerează o pasivă supunere faţă de forţa gravitaţiei, ca un trup întins în somn sau în moarte sau un pom doborât.

Înfiptă **vertical**, ea înfrânge atracţia pământului, ca un om în picioare, o plantă care creşte sau spiritul care se înalţă spre cunoaştere.

Aşezată **oblic** este resimţită ca o poziţie ce nu poate dura, ca o mişcare ce duce fie spre liniştea orizontalei, fie spre stabilitatea verticalei, având deci o direcţie ascendentă sau descendentă.

În anunţul nostru, acţiunea se citeşte din oblicele braţului şi piciorului, indicând liniile de forţă care împing uşa.

Şi ***adverbul*** *din gramatică* îşi găseşte astfel echivalentul în direcţia, viteza şi felul mişcării.

orizontala pasivă

verticala ascendentă

oblica ascendentă

dinamica descendentă

CE ESTE SINTAXA IMAGINII?

Asocierea elementelor limbajului în organisme mai mult sau mai puţin complexe oferă şi ea similitudini şi deosebiri între *limba vorbită sau scrisă* şi *imaginea vizuală*.

Propoziţiei îi corespunde o **compoziţie plastică simplă** – de exemplu, anunţul din metrou. *Unei **fraze** stufoase* îi corespunde o **compoziţie plastică dezvoltată**, ramificată în spaţiu şi timp.

Subiectul *poate fi plasat la începutul propoziţiei, pe parcursul ei sau la sfârşit.* **Eroul** imaginii poate fi găsit de la prima privire, în centrul panoului, determinând acţiunea, sau e descoperit, ca o surpriză, în oricare punct al suprafeţei. În avertismentul din metrou, el e văzut după citirea textului, ca o ilustraţie, îmbogăţindu-i sensul.

Atributul *are în compoziţie soarta adjectivului faţă de substantiv, de a defini un aspect al subiectului reprezentat.*

Predicatul *desemnează peste tot acţiunea* – omul din metrou se sprijină de uşă. În toate cazurile, ca să se întâmple ceva trebuie să existe măcar doi factori între care se simte o tensiune. În imagine elementele ei se disting şi se opun prin **contrastul** dintre lumini şi umbre, culori şi forme plastice. Contururile personajelor şi obiectelor se pot articula cursiv (duct continuu) sau frânt, ca urmare a unei agresiuni. Ruperea regulată oglindeşte voinţa ordonatoare, pe când cea neregulată sugerează accidentalul. În anunţul din metrou, majoritatea liniilor şi formelor sunt cursive, în afara unghiurilor care atrag atenţia asupra primejdiei deschiderii uşii din mers.

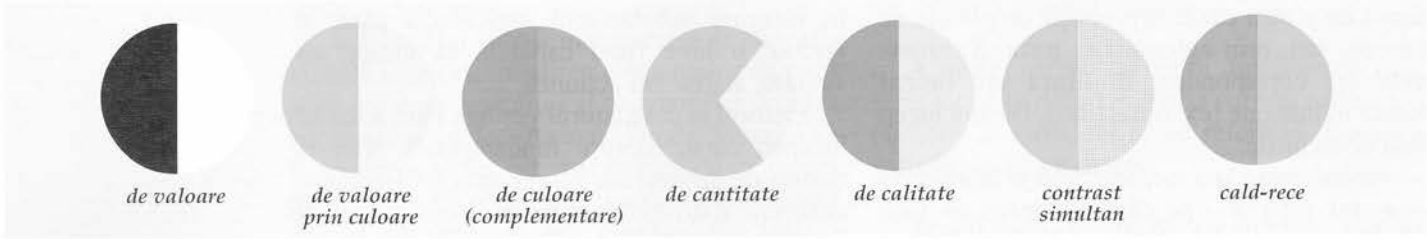
O **culoare** nu este percepută mereu la fel, ci depinde de mediul din jur. Efectele sugestive ale unei culori reies cu precădere din comparaţia cu zonele alăturate, diferit colorate, pe care ochiul se străduieşte să o distingă. Prin alăturarea a două culori se creează **tensiuni** cu atât mai puternice cu cât acestea sunt mai diferite între ele ca lungime de undă, luminozitate etc. Anunţul din metrou alătură albul şi albastrul. Situaţia se complică cu cât intervin mai multe culori.

*Timpul, modul sau locul acţiunii pot fi precizate în vorbire de **complemente**, în cuvinte separate.*

Imaginea reprezintă **spaţiul** direct, ca mediu în care sunt cuprinşi eroii, figurat prin convenţii cunoscute (diferitele tipuri de perspective). Şi **timpul** e sugerat prin felul compoziţiei, prin succesiuni de cadre (ca în benzile desenate), suprapuneri de registre sau deschideri de perspectivă (prezentând fapte care vin din trecut sau se îndreaptă spre viitor). **Ritmul** acţiunii, desfăşurat în timp, ca şi mersul, diferă prin cadenţă (regulată sau nu), viteză etc.

Din succinta noastră paralelă rezultă clar că cele două moduri de comunicare – **limba vorbită / scrisă** şi **imaginea vizuală** nu se pot suprapune perfect, nici traduce una într-alta, aşa cum nici nu se pot substitui, ci doar completa reciproc. În anunţul din metrou, textul spune *doar Nu vă sprijiniţi de uşi*, dar imaginea, arătând fragilitatea uşii, este cea care explică de ce nu trebuie s-o facem.

În concluzie, pentru învăţarea unei limbi există multe reguli precise, pe când în comunicarea vizuală sunt vehiculate altfel de convenţii, lăsând o mai mare libertate exprimării originale. Imaginea este prin urmare mai impresionantă decât vorba, care e mai abstractă. Dacă anunţul din metrou s-ar fi limitat la scris, pasagerii nici nu l-ar fi observat. Din acelaşi motiv, şi celelalte comunicări din spaţiile publice sunt de preferinţă desene care au avantajul perceperii instantanee şi sunt uşor de înţeles şi pentru analfabeţi.



▲ CONTRASTE

Copacul magic pictat de Viorel Mărginean este imposibil de tradus întocmai în cuvinte. Se poate face un inventar al ramurilor, frunzelor şi păsărilor, se pot enumera culorile lor, dar ceea ce scapă printre cuvinte este tocmai farmecul magic, copilăresc.

Deşi fiecare privitor primeşte darul artistului altfel, potrivit propriei sensibilităţi şi culturi, nimeni nu poate rămâne rece în faţa revărsării de vitalitate şi veselie tonică. Dincolo de îmbulzeala de verdeaţă şi păsăret, care pare că zburătăceşte la întâmplare, se ţese o ordine şi o împăcare divine.

◀ VIOREL MĂRGINEAN
Copacul magic,
2000, ulei pe pânză,
130,5×130,5 cm
Colecţia artistului

Viorel Mărginean (n. 1933)
Fiu de pădurar din Transilvania, a studiat pictura la Institutul de Arte Plastice „N. Grigorescu" din Bucureşti. Şi-a găsit de la început un stil personal marcat de candoare copilărească, păstrând-o nealterată de-a lungul unei activităţi neobişnuit de bogate concretizate într-un număr mare de expoziţii în ţară şi străinătate. Concomitent a acceptat cele mai înalte funcţii în UAP, a condus MNAR şi a fost ministru al culturii. Este membru al Academiei Române, al celor din Paris şi Roma.

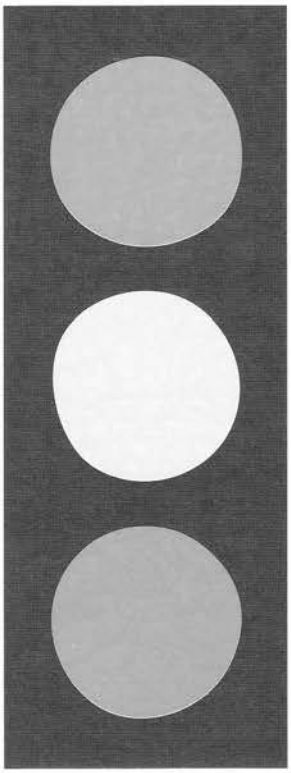
COMUNICAREA ŞTIINŢIFICĂ ŞI CEA ARTISTICĂ

Pentru a comunica între ei, oamenii au folosit mereu două căi:

1) *Informaţia univocă*, precisă, care se face în scop practic sau ştiinţific (aceeaşi pentru toţi oamenii, cu un singur sens). În planul limbii vorbite ori scrise este limbajul legilor ştiinţifice sau juridice, a telegramei sau buletinului de ştiri. În limbajul vizual avem de-a face cu semnale vizuale clare cum sunt: semafoare, indicatoare rutiere, planuri sau hărţi, uniforme militare sau civile etc.

2) Transmiterea unei *trăiri artistice personale*, implicând toate funcţiile sufleteşti, care se exprimă prin cuvinte şi imagini ambigue, şi mai înseamnă şi altceva decât par la prima vedere. Complexe, interpretabile, înţelegerea lor diferă de la om la om.

În limba vorbită sau scrisă e folosit limbajul literar, de la epistolă la roman, la toate formele poetice, în limbajul vizual se disting: *artele plastice* (destinate mai ales contemplării) şi *artele decorative* (îndeplinind în acelaşi timp o funcţie utilă).



În toate cazurile, imaginea vizuală acţionează imediat, mai impresionant asupra privitorului decât cuvântul. Iată exemplul cel mai simplu:

Cuvântul STOP înseamnă în toate limbile europene „Stai pe loc", „Opreşte-te". Becul roşu al semaforului spune acelaşi lucru. Dintre cele două moduri de semnalizare – verbal sau prin culoare – s-a generalizat semaforul, care trezeşte o reacţie mult mai vie în cei care circulă pe străzi.

De ce a fost ales roşul şi nu galbenul, verdele sau albastrul ca semn convenţional al opririi traficului?

Examinându-ne propriile stări sufleteşti observăm că în faţa culorii roşii devenim mult mai atenţi şi încordaţi decât privind orice altă culoare. Psihologii au constatat că acesta e răspunsul involuntar al oricărei fiinţe în faţa primejdiei, iar roşul se asociază cu focul sau cu sângele, transmiţând experienţa generaţiilor care s-au succedat din preistorie până azi. Mai mult decât atât, oamenii de ştiinţă au stabilit că vibraţiile luminoase colorate acţionează direct asupra sistemului vegetativ care reglează funcţiile vitale, fără nevoia unei dirijări conştiente.

De pildă, roşul excită sistemul simpatic, provocând creşterea tensiunii arteriale, tahicardie, accelerarea respiraţiei, micşorarea pupilei, ca sub acţiunea unei lumini intense, în timp ce albastrul închis calmează, datorită activării sistemului parasimpatic, care scade tensiunea, răreşte bătăile inimii şi respiraţia, lărgeşte pupilele, ca la umbră.

Iată deci că cel mai simplu semn vizual, concret, e mai încărcat cu trăiri senzoriale, amintiri şi legături emoţionale decât cuvântul echivalent, prin comparaţie mult mai abstract.

Folosind aceleaşi elemente de limbaj ca şi comunicarea practică, ştiinţifică, literatura şi artele plastice vor să spună cu totul altceva decât ceea ce reprezintă.

Faţă de existenţa obişnuită, *trăirea artistică* apare ca o revelaţie a unei alte realităţi, mai profunde. Pornind de la experienţa unuia din simţuri, de la un acord de forme, culori sau sunete, creaţia artistică trezeşte la viaţă întreaga fiinţă umană.

După cum am mai spus, oamenii de ştiinţă au înregistrat intrarea în rezonanţă, pe rând, a tuturor centrilor nervoşi. Spre deosebire de *informaţia simplă*, cu un singur înţeles, *univocă, vibraţia artistică* se declanşează prin surpriză, atunci când descoperim că mesajul poate avea mai *multe sensuri*, stârnind asociaţii şi emoţii, trezind reacţii personale diferite fiecărui privitor.

Pentru a exprima o trăire de excepţie, mijloacele de comunicare obişnuite sunt folosite în mod neobişnuit: „un gât de lebădă" nu e normal pentru o femeie, dar suprapunerea celor două imagini formează o metaforă expresivă, ca şi „păr de aur", „mâini de fildeş" etc.

Metafora sau simbolul, prezente şi în literatură, sunt de fapt suprapuneri a două sau mai multe imagini care laolaltă alcătuiesc ceva nou, nemaivăzut, irepetabil.

Problemele ştiinţelor se rezolvă doar prin încordarea gândirii logice, pe când opera de artă cere participarea întregii fiinţe a privitorului. Acesta trebuie să-şi concentreze atenţia în

afara, dar şi înlăuntrul sufletului său, să privească – dar mai ales să-şi asculte – propriile emoţii, gânduri şi sentimente, trezite odată cu contemplarea operei.

Imaginea artistică nu are prin urmare un singur înţeles, ea nu se adresează doar minţii ci întregului suflet al privitorului, personalităţii sale unice, inconfundabile.

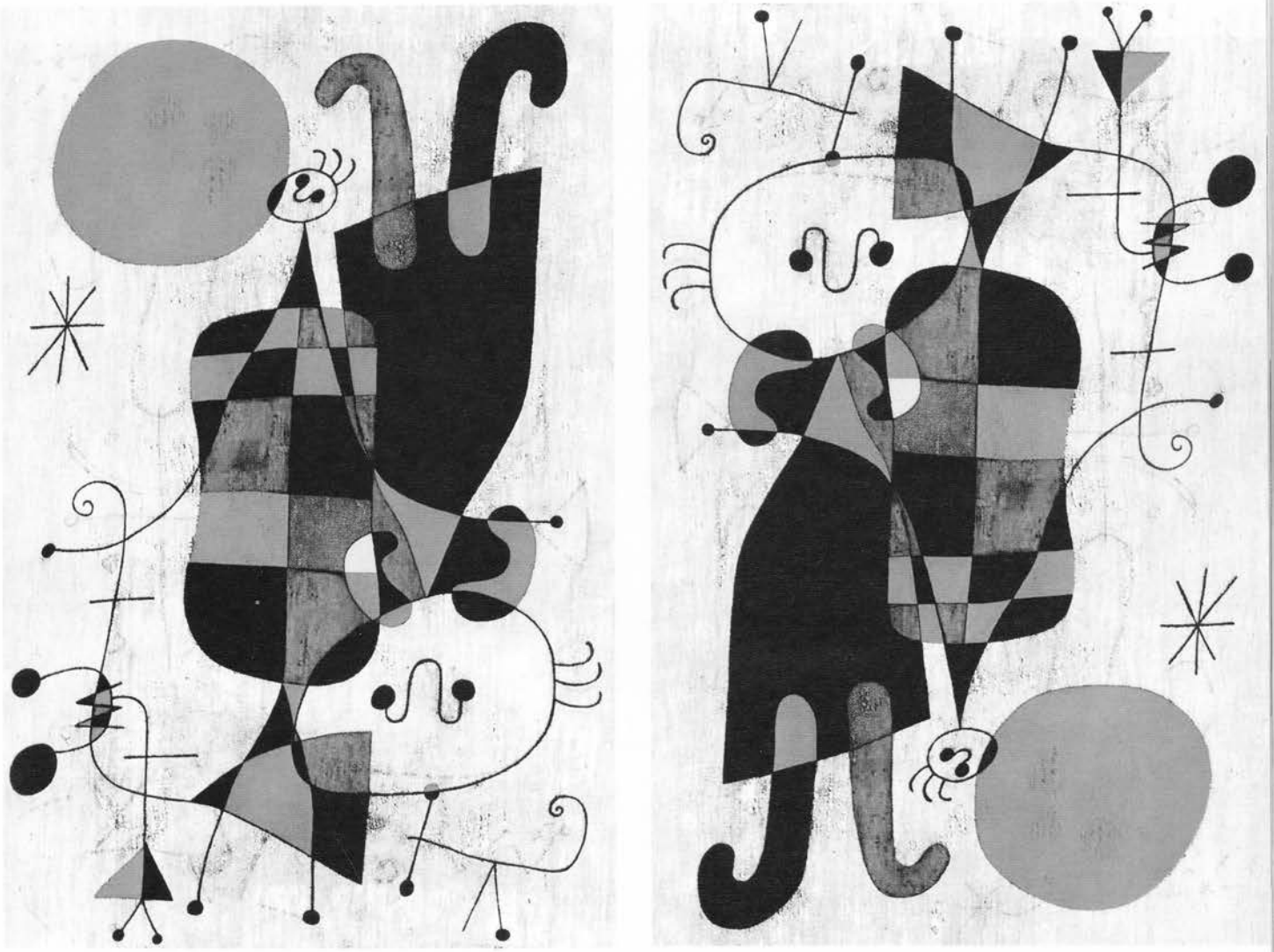
Doar aşa se explică reacţiile diferite de la om la om în faţa aceleiaşi opere.

Să privim împreună un tablou care atrage atenţia printr-o pată la fel de vie ca şi un semafor.

Ce-o fi vrând să spună? Parc-ar fi joaca unui copil: cercuri negre, pătrăţele, un cap în sus, altul în jos... Citim titlul lucrării „Chipuri răsturnate". Ce-ar fi să întoarcem imaginea? Aha, s-a limpezit: e un cântăreţ cu vioara lui, însufleţită şi ea ca un omuleţ, iar în jur zboară un fel de note muzicale. Ne imaginăm pe loc ritmul unei melodii săltăreţe pe care fiecare şi-o închipuie în felul său. Cine e vesel „simte" vioiciunea roşului, cine e trist „simte" negrul, dar indiferent nu poate rămâne nimeni la clinchetul ca de castaniete.

Asta a vrut să transmită pictorul Joan Miró, şi, ca să nu ne mulţumim să „pricepem" imaginea, a întors-o pentru a lăsa să vorbească doar formele şi culorile.

▼ Joan Miró (1893-1983)
Chipuri răsturnate, 1949,
ulei pe pânză,
81 × 55 cm,
Kunstmuseum, Basel



Joan Miró (1893-1983)
Artist spaniol, s-a afirmat în perioada interbelică. La fel ca prietenii săi, pictorii suprarealişti, ocoleşte rigoarea gândirii logice, folosindu-şi fantezia în crearea unei lumi posibile, populată de fiinţe stranii. Recurgând, ca şi copiii mici, la semne simple, linii şi pete de culori vii, Miro transmite aceeaşi vioiciune ca şi Bruegel, dar într-o formă mai liberă şi mai jucăuşă.

ARTA POETICĂ A IMAGINII

Tunetele şi fulgerele dinaintea ploii pot fi descrise obiectiv de un anunţ meteorologic sau de un reportaj fotografic. Cu totul altfel apar însă într-o icoană pe sticlă, ilustrând legenda populară a Sfântului Ilie. Imaginea este o metaforă poetică. Prima privire asupra icoanei produce un şoc: senzaţia fulgerului, care săgetează ochii, e dată de petele de roşu viu ale cailor şi ale florilor care ard ca flacăra. Ochii cad în primul rând pe caii înaripaţi, din mijloc, care zboară, înhămaţi după altă pereche de cai care a şi ajuns la marginea din dreapta a tabloului.

De acolo ne îndreptăm atenţia firesc, alunecând pe norii albi, spre stânga, unde îl descoperim pe bătrânul Sfânt Ilie, în căruţa lui, ţinând hăţurile.

De abia după aceea vedem că, dedesubtul norilor, în dreapta, Sfântul mai apare o dată, în altă scenă a vieţii lui, meditând retras în pustie, hrănit de un corb, pe când în stânga un ţăran (discipolul lui Ilie, Elisei), ară cu plugul tras de

▼ ANONIM DIN ŢARA OLTULUI
Profetul Ilie,
prima jumătate a sec. XIX,
icoană pe sticlă,
48,5 × 57,5 cm,
Muzeul Colecţiilor,
Bucureşti

Muzeul Colecţiilor, Bucureşti

Colecţia Muzeului Ţăranului Român, Bucureşti

◀ *Sf. Ilie* – variantă – Ţara Bârsei, Transilvania, sec. XIX, tempera pe sticlă, 48 × 43 cm, Colecţia *Muzeului Ţăranului Român*, Bucureşti

boi. În varianta alăturată, scena este încununată de un înger, iar Elisei mai apare o dată, în stânga jos, primind mantia pe care i-a aruncat-o Sf. Ilie ca semn că-i va fi urmaş. Imaginea noastră este construită din contraste de tot felul: compoziţia alătură pe două registre două lumi diferite: sus – cea celestă, fantastică, jos – cea terestră, a vieţii zilnice. Acţiunea diferă şi ea: sus, pe drumul ce suie pe cer, mişcarea este vie prin mulţimea oblicelor instabile ale aripilor, picioarelor, hamurilor, pe când jos, pe pământ, ţăranul şi boii muncesc lent, opintindu-se anevoie. Spaţiul este descris doar pe verticală, de la dealuri până la nori şi stele, totul este văzut frontal, fără nicio adâncime. Acordul cromatic e simplu, redus la trei note clare, distincte, ca şi rimele poeziilor populare.

Roşul, albul şi negrul se pun reciproc în valoare, iar alăturarea lor bruscă dă un efect dramatic.

Pictura aşternută pe sticlă (de fapt pe spatele sticlei, care o ocroteşte), încercuind formele cu contururi negre şi aşternând culoarea în pete plate, fără modelarea volumelor, apropie icoana de *vitraliile medievale*, în care bucăţile de sticlă colorată erau prinse în rame metalice. Prin concepţia imaginii, redusă la esenţial, emblematică, deasupra timpului şi spaţiului uman, icoana se înscrie în viziunea artei de tradiţie bizantină a bisericilor ortodoxe. După ce am demontat astfel imaginea, constatăm cu mirare nu numai că nu ne-am plictisit de ea, ci că ne place şi mai mult decât la început. Descoperim mai departe detalii pe care nu le observasem la început – siluetele amuzante ale boilor albi, ca nişte mieluşei cu corniţe ascuţite şi, mai ales, zăbovim un timp pe tărâmul fermecat al basmelor străvechi, povestite de bunici blajini ca Sfântul Ilie, în cuvinte potrivite, mereu şlefuite de generaţii, ca un descântec.

▲ GIOTTO
(1266?-1337)
Sărutul lui Iuda,1300,
frescă, detaliu,
Capela Scrovegni, Padova

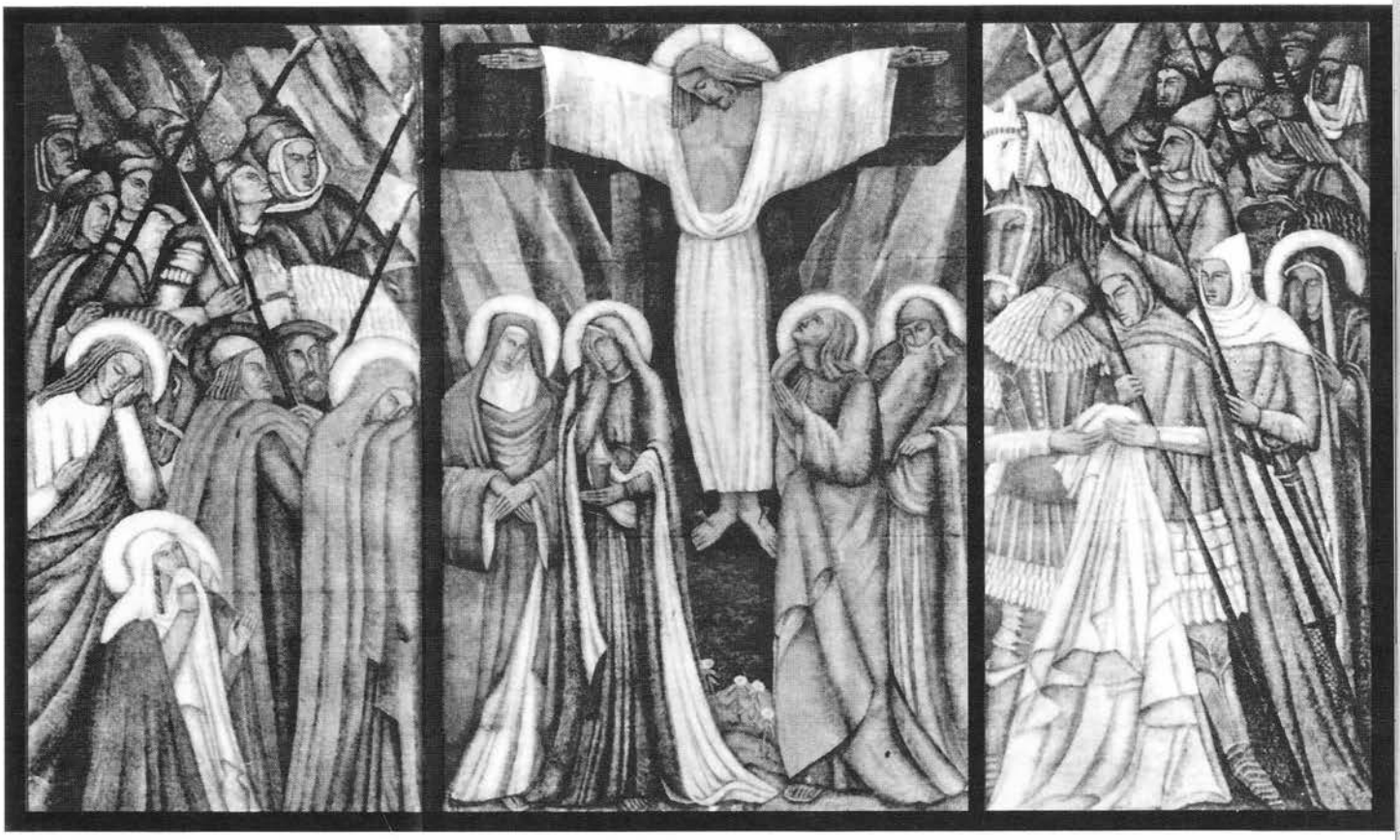
GIOTTO DI BONDONE (1266?-1337)
Pictor italian, contemporan cu Dante (creatorul epopeii „Divina Comedia"). Autor al frescelor din Biserica Sf. Francisc, din Assisi şi din Capela Scrovegni, din Padova.
În epoca în care în răsăritul Europei înflorea arta bizantină iar în apusul ei se manifesta stilul gotic, Giotto a rămas fidel viziunii monumentale romanice, cu adânci rădăcini în arta Antichităţii clasice greco-romane, asigurându-i continuitatea în arta italiană şi pregătind astfel apariţia Renaşterii.

Un alt exemplu de metaforă poetică îl oferă *Sărutul lui Iuda*, pictat de Giotto în capela familiei Scrovegni, de la Padova. În centrul compoziţiei, Iuda îl învăluie pe Iisus cu mantia sa, amintind florile care se hrănesc cu insecte sau plantele din fundul apei care mănâncă peşti. Toată semnificaţia gestului se explică prin contrastul dintre cele două chipuri, întruchipând, în linia succintă a profilului, unul – supremul bine, altul – răul.

Răstignirea, proiectată de Olga Greceanu pentru sala de judecată a primăriei din Piaţa Amzei, din Bucureşti, este o variantă a celei din Sala de consiliu a Sfântului Sinod, aflată în incinta mănăstirii Antim, din Bucureşti. În ambele versiuni compoziţia e dominată de cămaşa albă cu care e îmbrăcat Iisus pe cruce. Trupul Răstignitului, care apare de obicei dezgolit, legat numai pe şale cu o năframă, lăsând la vedere urmele suferinţei omeneşti şi rana făcută de lancea soldatului, este înlocuit aici cu forma geometrizată, simplă şi pură, a cămăşii din pânză albă, groasă. Prin aşezarea mânecilor ca mari aripi albe, Iisus pare gata să-şi ia zborul, prefigurând Învierea şi Ridicarea la cer.

Personajele din jur, în atitudini de jale, sunt şi ele drapate în falduri largi, liniştite, exprimând nu încrâncenare şi revoltă ci împăcare. Prin asociaţiile poetice sugerate pictura atrage astfel atenţia privitorului nu asupra reportajului unei morţi tragice, ci asupra semnificaţiei jertfei lui Hristos, nu redă realitatea concretă ci simbolul abstract.

◀ Olga Greceanu
Răstignirea,
Proiect pentru
Judecătoria
din Piaţa Amzei,
Bucureşti, 1937



Olga Greceanu (1890-1978)
A făcut parte din prima generaţie de femei-pictor din România, fiind celebră în perioada interbelică pentru picturile murale din Universitatea de Arhitectură I. Mincu, Primăria sectorului 1 şi Institutul de Istorie N. Iorga, Bucureşti, ca şi pentru picturile de şevalet expuse în ţară şi în străinătate. A scris cărţi despre artă, *Compoziţia murală, Specificul naţional în pictură, Femei pictore de altă dată, Dicţionar biblic ortodox* etc.

MIJLOACELE DE EXPRESIE VIZUALĂ

Imaginile create de om, de la anunţul cel mai modest, cu un singur înţeles precis, la cea mai profundă operă de artă, care-şi revelează la fiecare întâlnire noi sensuri, toate folosesc pentru a comunica aceleaşi mijloace. Arhitectura, artele vizuale, fie ele plastice sau decorative, monumentale sau miniaturale, statice sau dinamice, ca şi imaginea omului, toate sunt alcătuite din desen, lumină, culoare şi sugestiile materialului.

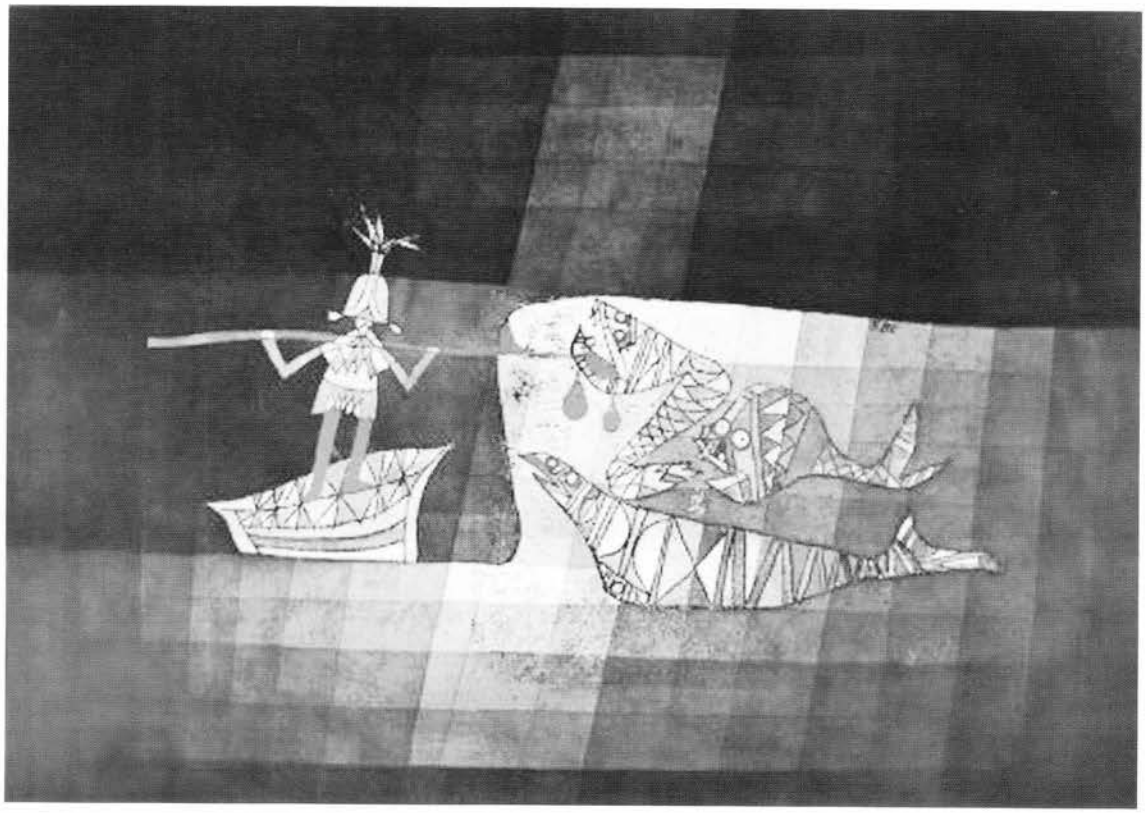
• *Desenul* stabileşte limitele planurilor, contururile, proporţiile, structura compoziţiei şi detaliile. În desen au fost concretizate planuri şi proiecte ale unor construcţii sau invenţii, unele din ele imposibil de realizat la data conceperii, din motive tehnice, cum erau submarinul sau elicopterul lui Leonardo da Vinci.

• *Lumina şi umbra* modelează volumele în spaţiu şi tot ele sugerează pe suprafaţa plană relieful, ca şi cum razele soarelui ar fi răsfrânte de volumele din prim-plan, neputând pătrunde în scobituri şi locuri ascunse. La fel ca şi în sunetele muzicii, între alb şi negru se întinde un şir lung de trepte (valori) care, alăturate, au dus la „sfumato" delicat cu care Leonardo învăluia formele pentru a evidenţia nuanţe de expresie, pe când, aşezate contrastant, au creat „clar-obscurul tenebrozist", de un dramatism brutal, al lui Caravaggio.

• *Culoarea* are cel mai mare impact afectiv, dând imaginii tonalitatea sufletească particulară. Ea domină în pictură, de la desenul înviorat de câteva accente, la tabloul lucrat în pasta de ulei, dar e nelipsită şi în toate celelalte domenii artistice, de la sculptură la cromatica interiorului şi la acordul obţinut prin asortarea veşmintelor.

• *Materialul* din care e făcută lucrarea stârneşte reacţii ale tuturor simţurilor, senzaţii tactile, de rece-cald, apropiere sau depărtare, neted sau aspru etc., dar şi sonore, şi chiar şi de miros şi gust, care se asociază imaginii, acţionând deseori ca metafore.

Vom reveni asupra acestora la fiecare capitol al cărţii.



▸ Paul Klee
(1881-1973)
Scenă de bătălie din opera fantastico-comică Marinarul,
1923,
acuarelă şi ulei
pe hârtie lipită pe carton,
34,5 x 50 cm,
Kunstmuseum, Basel

SCARA VALORILOR

Pentru ca o imagine vizuală să-şi îndeplinească rolul de comunicare artistică pentru care a fost menită, este nevoie de:

• *Creator*, artistul care concepe mesajul.

• *Operă,* în care se întrupează mesajul şi care îl păstrează şi îl transmite mai departe privitorilor.

• *Comanditar*, mecena sau sponsorul, care plăteşte lucrarea şi care impune subiectul, deseori şi stilul.

• *Educator*, intermediarul care uşurează transmisia, explicând lucrarea publicului, prin critica de artă orală (prin publicitatea radio, TV etc.) şi scrisă, cum e cartea de faţă.

• *Public* receptor, de vârste şi niveluri de cultură diferite.

Să ne oprim un moment la ultimul factor al comunicării. Ca tot ce e pe lume şi evoluează, cunoaşterea unei picturi, a unei sculpturi, sau a oricărui obiect cu calităţi artistice nu poate fi încheiată după o singură vizionare; odată cu trecerea timpului, spectatorul dobândeşte mereu alte posibilităţi de înţelegere, acumulează noi cunoştinţe, trece la alt nivel de cultură, schimbându-şi neîncetat preferinţele. Cine nu-şi aminteşte cu dispreţ de vreo poză dulceagă admirată în copilărie? Diderot spunea: *criticul de artă e cel care îi face pe ceilalţi să se ruşineze de ce le place.* Să nu ne grăbim de aceea să negăm valoarea lucrărilor către care nu am găsit calea de acces, căci nu se ştie când se poate stabili legătura şi produce revelaţia, acel „Aha!!", care declanşează bucuria.

Lipsa de cultură produce confuzia între *arta adevărată* şi *înlocuitorii ei ieftini,* ceea ce se numeşte de obicei *kitsch* (termen german apărut la sfârşitul secolului al XIX-lea, dar folosit frecvent mai ales în ultimele decenii).

Pentru destul de mulţi, imaginea „drăguţă" e însă prima treaptă, cea mai de jos, de la care încep să suie, prin cultură, spre arta adevărată.

Dar cum putem şti că am ajuns la ea? Că nu ne înşelăm din nou? Răspunsul e în noi, nu în afară.

Piaţa e năpădită de peisaje cu lebede, covoare de perete reprezentând „Răpirea din Serai" sau căţeluşi de porţelan. Colecţia de statuete a lui N. Ceauşescu figurează la loc de cinste în *Enciclopedia americană a prostului gust* (J. şi M. Stern, Ed. Calman Levy, 1993).

▲ Canava pentru goblen (cusut de mână), Bucureşti, 2002

Ce-i poate face pe unii să-şi umple casa cu obiecte nefolositoare care nu spun nimic? Unii adună amintiri (ursuleţi şi păpuşi) sau suveniruri de călătorie din sentimentalism, prin urmare fără emoţie artistică. Alţii doresc să imite un ambient-model văzut cândva – de obicei în copilărie şi râvnit ca o dovadă de bună stare – iar satisfacţia la care ajung când îşi atârnă pe pereţi tablouri cu ramă lată aurie – indiferenţi la calitate şi chiar la ceea ce reprezintă – este vanitatea şi nu vreo bucurie estetică.

Kitsch-ul amuză, nu cere privitorului niciun efort, e o joacă fugară care nu-i reţine atenţia. În opera de artă, artistul a investit o parte din sufletul său, a prins acea miraculoasă intrare în rezonanţă a întregii sale fiinţe cu armonia universală – numită de obicei „inspiraţie" – şi a muncit din greu să o traducă într-o imagine concretă. Receptarea acestei investiţii bogate şi profunde se face prin maxima concentrare a atenţiei privitorului. Cum am mai spus, fiziologii au urmărit reacţiile centrilor nervoşi care sunt acţionaţi pe rând, pornind de la cei optici şi cuprinzând apoi progresiv întreg sistemul nervos, până se ajunge la *trăirea totală.*

▶▶ Theodor Pallady (1871-1956)
Pălăria şi umbrela artistului,
1937-1938,
0,664 x 0,525 m,
ulei pe pânză,
Muzeul Zambaccian,
Bucureşti

Muzeul Național de Artă al României

I. ARTELE BIDIMENSIONALE - PLANE

Artele vizuale cu două dimensiuni, lungimea şi lăţimea, aşternute pe o suprafaţă plană (zid, pânză, hârtie etc), sunt rezultatul unor convenţii, sunt semne, la fel ca şi scrisul, care cer o iniţiere. Unele colectivităţi, rămase pe o treaptă primitivă de cultură, nu descifrează nici o pictură şi nici o fotografie.

La începutul lor a fost probabil doar o urmă a prezenţei omului, lăsată de talpa piciorului adâncită în nisipul ud al unui mal sau de palma muiată în culoare şi aplicată pe peretele de piatră al peşterii. Au urmat contururile fiarelor de care depindea viaţa omului preistoric, trasate de cei mai talentaţi membri ai tribului, socotiţi vrăjitori. În Egiptul antic, scrisul pictografic înlănţuia desene rezumate ale imaginilor din natură. Alte civilizaţii au stabilit de la început convenţii abstracte, ca de pildă locuitorii Ţării dintre râuri, Mesopotamia, care au codificat urmele lăsate pe o cărămidă din lut moale de un cui (ca o linie încununată de o mică perpendiculară) în scrierea cuneiformă.

De-a lungul timpului, scrisurile s-au diversificat odată cu limbile vorbite, dar şi-au păstrat, prin aspectul lor concret, capacitatea de impresionare a oricărei imagini, care acţionează asupra subconştientului, chiar dacă mintea cititorului e atentă numai la ce se comunică. Astfel, dacă într-un scris domină unghiurile, ca în gotic, *acestea sugerează rigoare şi agresivitate, pe când curbele caracterelor* arabe *se urmăresc ca valurile mării, în voia soartei. Alfabetele variază după felul în care, la început, au fost trasate literele cu mâna. Aşa de pildă, caracterele latine, de grosime constantă, săpate în piatră în Roma antică, sunt rezultatul unor gesturi hotărâte dar stăpânite, pe când cele caligrafiate pe hârtie, cu peniţa şi cerneală, cu o linie când lată când subţire, amintesc apăsarea pasionată a mâinii.*

Computerul oferă o gamă largă de fonturi, din care fiecare îşi poate alege pe cel mai potrivit firii sale şi atmosferei sufleteşti a textului. Departe de a fi indiferent, fiecare din acestea, fiind nu numai semn dar şi imagine, poartă o încărcătură expresivă de care trebuie să se ţină seamă.

Comunicarea vizuală se face însă mai ales prin artele plastice şi decorative (de valoare inegală, ca orice e pe lume). Pe când pictura, realizată în diverse tehnici, are menirea de a reda în imaginea plană tot ce există şi chiar ce nu există, ca o ***fereastră deschisă spre o altă lume,*** *reală sau iluzorie, artele decorative sau aplicate îndeplinesc şi o funcţie utilă, care determină aspectul obiectului.*

Genurile artelor plane, care vor fi prezentate în paginile următoare, sunt extrem de diverse, de la grafica pe hârtie la fresca pătrunsă în tencuiala zidului, de la tabloul de şevalet, înrămat, şi până la fotografie sau afişul stradal. Ecranul televizorului sau al computerului sunt la fel de plane, dar de imaginile lor mişcătoare ne vom ocupa în ultimul capitol, cel despre artele cinetice.

Artele plane, la început unicate preţioase, au fost, în timp, multiplicate *prin tehnici din ce în ce mai complicate dar mai uşor de mânuit. Gravura, imprimată cu tipar de lemn sau din metal, apoi pe piatră, a asociat imaginea textului scris, dezvoltându-şi apoi capacităţile proprii de expresie artistică. Fotografia a urmat acelaşi parcurs, devenind o artă independentă etc.*

MIJLOACELE DE EXPRESIE ALE IMAGINII PLANE

Desenul, lumina şi umbra, culoarea şi materialul utilizat au fiecare rolul său pentru a face ca, pe o suprafaţă plană, un artist să poată sugera spaţii sau reliefuri, munţi şi văi, personaje în mişcare, exprimând toată gama stărilor sufleteşti.

Desenul e desigur cel mai important ; urma cărbunelui sau a unei mine de creion sau o linie trasă cu cerneală sau tuş poate fi deseori suficientă pentru a contura personaje şi acţiuni, a crea atmosfera, a sugera materialităţi şi chiar culori. Lucrarea *Oglinda*, de Picasso, e alcătuită numai din desen, fără valoraţie, subliniind doar contrastul părului întunecat cu ambianţa luminoasă, din contururi trasate cu tuş pe hârtie, ca un scris grăbit.

Aparent doar o scenă de gen – o tânără care se găteşte – imaginea conţine şi o notă de mister, sabia căzută pe podea, care trimite la o posibilă acţiune dramatică.

▸ Pablo Picasso (1881-1973)
Oglinda,
prin 1920, desen, tuş

Pablo Picasso (1881-1973)
Artist plastic spaniol stabilit la Paris.
A ilustrat - şi deseori a determinat - principalele curente artistice de avangardă, înrâurind dezvoltarea picturii, graficii şi sculpturii secolului XX - de la expresionism la cubism sau suprarealism - şi întorcându-se deseori către sursele clasicismului antic.

DESENUL - SUFLETUL IMAGINII

În cele ce urmează vom examina elementele imaginii grafice şi combinarea lor expresivă într-o lucrare de artă executată doar în alb şi negru de pictorul japonez Kunisada: *Calul*.

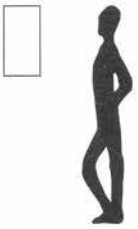
Privite de la distanţă, trăsăturile nervoase par doar o notaţie fugară. Apropiindu-ne, privirea se îndreaptă firesc spre centrul imaginii, către capul calului, indicat de petele negre, vioaie, ale ochiului, urechilor şi nării. De aici, privirea alunecă pe conturul apăsat al curbei ce rezumă trupul mânzului lungit pe câmpie, plin de neastâmpăr, gata să se ridice. Deasupra lui, trunchiul noduros al unui copac întinde crengi subţiri, abia înfrunzite. Scena este prin urmare ocupată de două personaje: căluţul-erou, cu care privitorul se identifică, şi copacul – reprezentând natura. În timp ce calul intră cu totul în cadru, din copac nu se vede decât o creangă, sugerând continuarea naturii la nesfârşit. Diferenţele de formă detaşează fiinţa vie, cu trupul ca un fruct bombat, de cadrul vegetal, figurat din linii frânte. Prezenţa lor în pagină este la fel de importantă, echilibrată, exprimă armonia fiinţei cu universul.

Deşi aparent statică, compoziţia sugerează mişcarea datorită mulţimii liniilor mici, înclinate în diverse sensuri, dar mai ales oblicei mari pe diagonala formată de petele cele mai întunecate.

Materialele folosite – tuşul pe hârtie poroasă – determină tehnica spontană, reducerea trăsăturilor la esenţial. Fiecare atingere a pensulei lasă altfel de urme, făcându-ne să simţim astfel mişcarea mâinii artistului – apăsarea nervoasă la copac, alunecarea graţioasă ca o piruetă la spinarea calului, punctarea frunzuliţelor pe ramuri. Parcă simţim cu degetele părul neted sau scoarţa rugoasă, aspirăm aerul de primăvară sau auzim nechezatul calului. Însumarea observaţiilor, emoţiilor şi asociaţiilor stârnite de pictura de faţă, duce la o plăcută stare de liberă relaxare în natură, de tinereţe şi vioiciune.

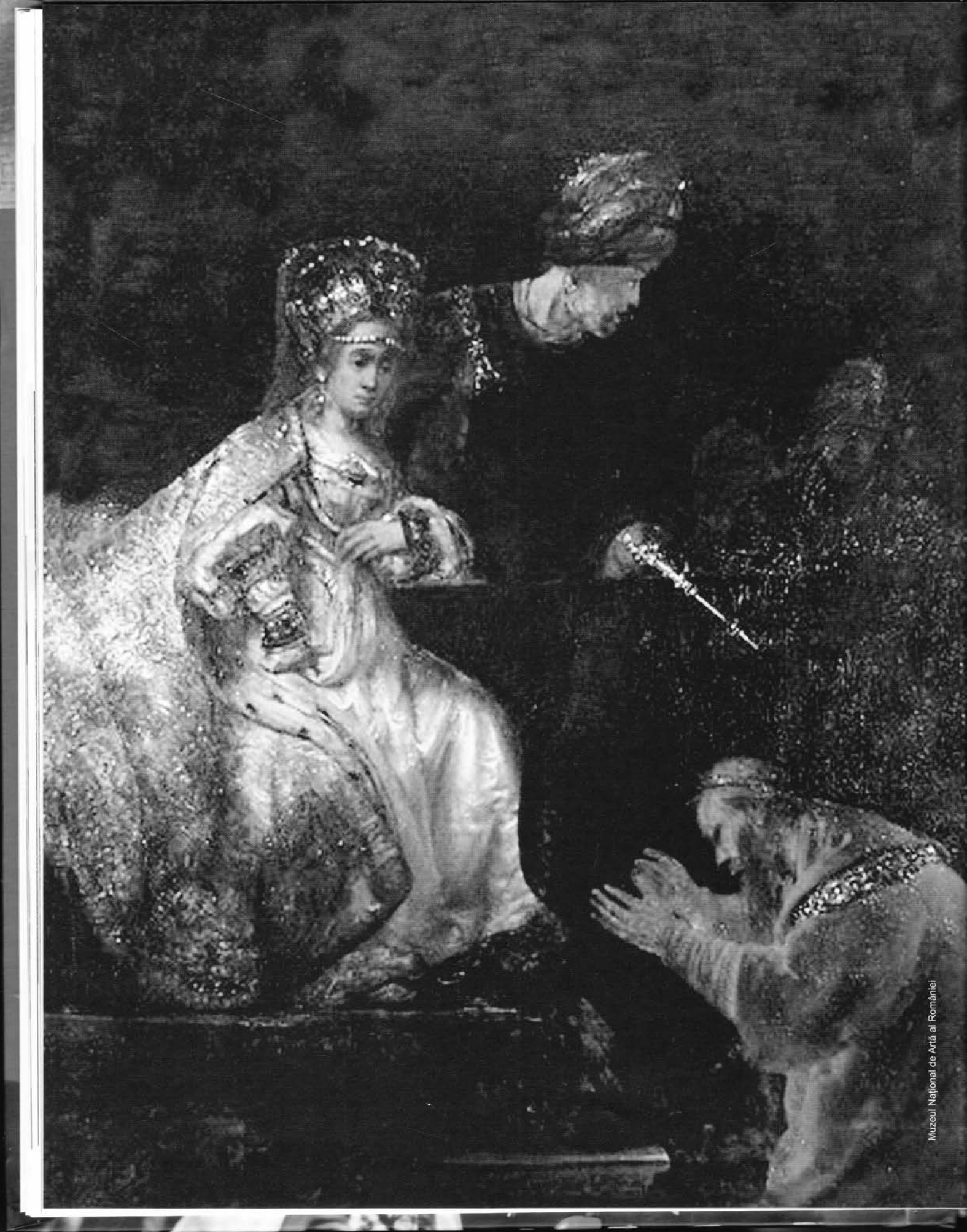
În comparaţie cu pictura japoneză, ca prinsă în zborul pensulei într-o clipită de inspiraţie, desenul lui Picasso, deşi numai din trăsături subţiri, fără umbre, pare mult mai încărcat.

El trădează studiul artistului european, cu modelul în faţă, tentat să copieze tot ce vede, pe când Kunisada, lucrând în maniera asiatică, după ce a privit căluţul, i-a întors spatele, fixându-şi doar amintirea şi totodată simţirea, detaşate de orice balast inutil.



KITAGAWA KUNISADA (1786-1865)
Pictor şi gravor japonez din curentul Ukiyo-e („clipa care trece") care în secolele XVIII–XIX a produs numeroase imagini din viaţa zilnică a orăşenilor sau din teatrul popular. Reduse la esenţial, picturile şi gravurile pe hârtie erau lipite pe fâşii verticale de mătase, fără rame grele, agăţate pe perete, doar de un beţişor de bambus, uşor, pentru a nu lovi pe cineva în timpul frecventelor cutremure din Japonia.

▼ KITAGAWA KUNISADA (1786-1865)
Calul,
Colecţia H. Vever,
Paris



Muzeul Național de Artă al României

LUMINA ŞI UMBRA - PERSONAJELE DRAMEI

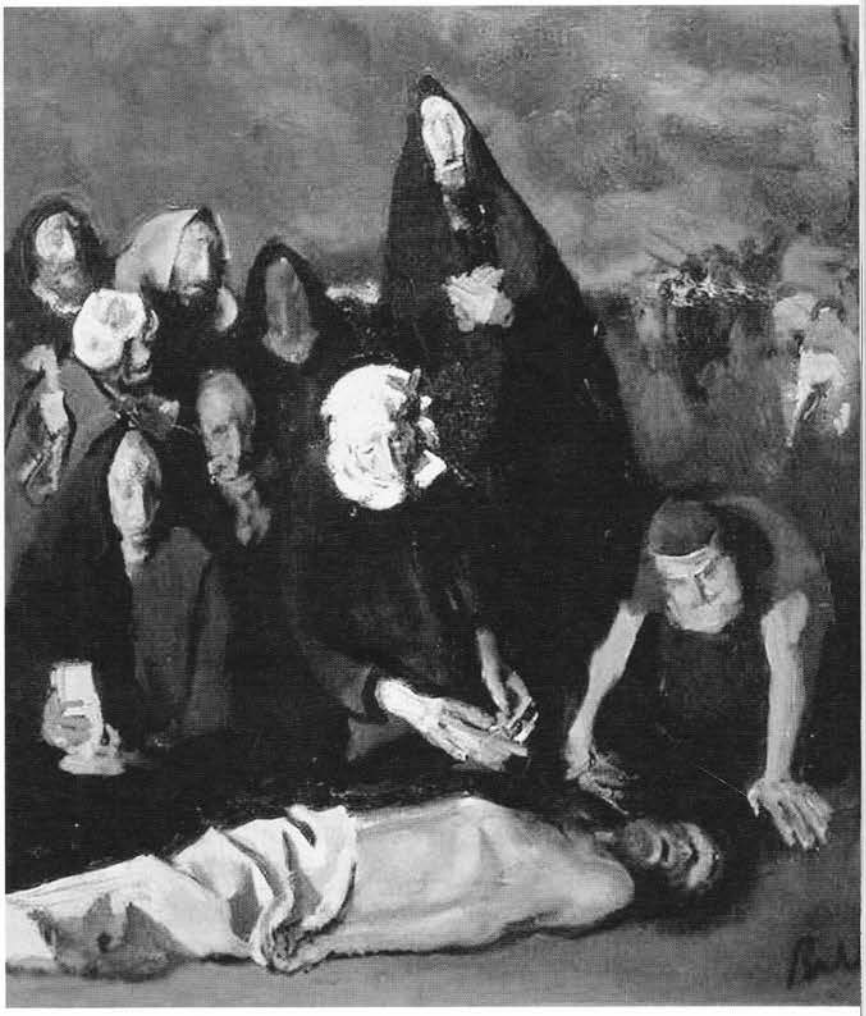
Metoda folosirii efectelor de lumină şi umbră în alcătuirea imaginii artistice bidimensionale se numeşte *clarobscur*. Istoria artelor a înregistrat diferite modalităţi, de la topirea delicată a luminii în desenele şi picturile lui Leonardo da Vinci („sfumato"), până la înfruntarea brutală a făcliilor cu întunericul nopţii din pânzele lui Caravaggio („tenebrosism"), în timp ce în tablourile lui Rembrandt, regia compoziţiei foloseşte un clarobscur învăluitor, cu treceri delicate, cu umbre colorate.

Ca şi atunci când, intrând de afară într-o încăpere întunecată, te acomodezi treptat, distingând din ce în ce mai multe amănunte, la fel, privind pictura maestrului olandez, valurile de umbră se risipesc şi dezvăluie gradat gesturile şi nuanţele expresiilor. Pânza *Haman implorând iertare Estherei*, aflată la Muzeul Naţional de Artă din Bucureşti, reprezintă o povestire biblică, un episod din istoria poporului evreu, în robie persană. Sfetnicul regelui, Haman, pusese la cale uciderea evreilor din toată ţara şi jefuirea lor. Soţia regelui Artaxerxe, evreica Esthera, pentru a-şi salva neamul, s-a îmbrăcat în straie aurite, şi fermecându-l pe rege, l-a determinat să-i cruţe pe evrei şi să-l pedepsească pe Haman. Tabloul lui Rembrandt pune în lumină în primul rând strălucirea podoabelor Estherei, apoi, roşul, ca un foc mocnit, al veşmintelor lui Haman îngenuncheat şi, în sfârşit, chipul regelui care face semn cu sceptrul să i se îndeplinească porunca, spre nişte ostaşi ale căror figuri de abia se ghicesc în ultimul plan, în dreapta. Fiecare urmă a mâinii artistului, de la trăsăturile apăsate cu pasiune la cele mai uşoare atingeri ale penelului, trădează trăirea intensă, maxima concentrare sufletească.

În ceea ce priveşte finisajul, Rembrandt era de părere că o lucrare este terminată atunci când autorul a spus tot ce avea de spus. Prin dozarea luminii, artistul ne conduce astfel, ca pe o potecă în pădure, luminându-ne calea cu lanterna, pe drumul compoziţional. El ne face să parcurgem etapele într-o anumită succesiune, ne arată ce e mai important în imagine şi lasă în umbră tot ceea ce nu contează.

Corneliu Baba s-a luat la întrecere cu maeştrii din trecut, pictând teme etern umane, ca plângerea lui Hristos. Şi la el, alăturarea luminii şi întunericului sugerează înfruntarea binelui şi răului, a vieţii şi a morţii.

◀◀ REMBRANDT VAN RIJN (1606-1669)
Haman implorând iertare Estherei,
ulei pe pânză,
236 × 186 cm,
Muzeul Naţional de Artă, Bucureşti



Corneliu Baba (1906-1998)
Pictor român afirmat după al Doilea Război Mondial. Înfăţişarea tragică a ţăranilor şi muncitorilor din timpul orânduirii totalitare comuniste dezvăluie adânca lor suferinţă. Clarobscurul dramatic învăluie în umbre întunecate, delicate culori irizate care amintesc de pictura lui Gheorghe Petraşcu şi a spaniolului Francisco Goya.

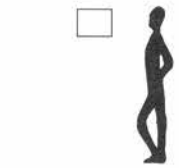
▲ CORNELIU BABA (1906-1998)
Pietà, 1982-1986,
ulei pe pânză,
149 × 126 cm

CULOAREA - VOCEA SUBCONŞTIENTULUI

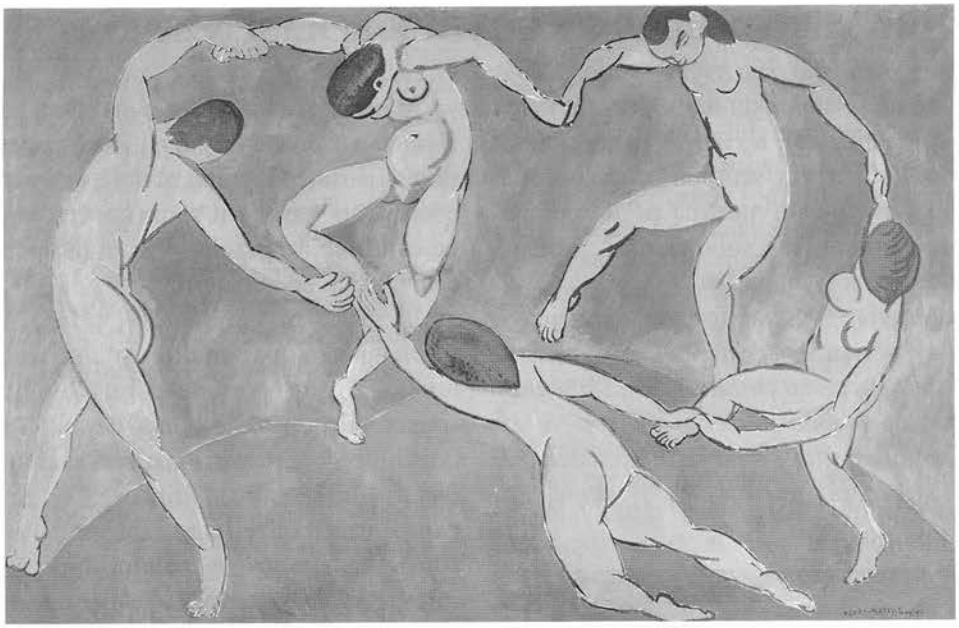
Văzând tabloul lui Van Gogh, *Noapte înstelată*, de la distanţă, privirea e puternic atrasă de sclipirea stelelor luminoase, unele mai aurii – portocalii, altele mai argintii, risipite pe cerul albastru închis. Puternicul contrast între lumină şi umbră, tradus în culori calde şi reci, produce privitorului un prim şoc. Al doilea e dat de mişcarea care animă întreaga natură: stelele se rotesc, vântul şerpuieşte, chiparosul îşi leagănă frunzişul, dealurile văluresc iar căsuţele îşi înalţă acoperişurile ascuţite spre cer.

Trăsăturile de culoare apăsate, distincte, înregistrează mişcarea grăbită a mâinii artistului, urmărind direcţia deplasării formelor în spaţiu.

Datorită lui Van Gogh, o noapte banală se preschimbă într-un miracol la care asistăm electrizaţi: timpul pulsează grăbit, sugerând totodată senzaţionalul clipei prezente, ca şi un inevitabil şi tragic sfârşit. Artistul, zguduit de revelaţia spaţiului cosmic, retrăieşte fiorul resimţit la începutul secolului XIX de pictorii romantici.



▼ VINCENT VAN GOGH (1853-1890)
Noapte înstelată, 1889, ulei pe pânză, 29 × 36 cm, *Museum of Modern Art*, New York



◀ Henry Matisse
(1869-1954)
Dansul, 1910,
ulei pe pânză,
260 × 390 cm,
Muzeul Ermitaj,
Sankt-Petersburg

Van Gogh era, la sfârşitul aceluiaşi secol, contemporan al pictorilor impresionişti, descoperind alături de ei posibilităţile expresive ale *culorilor curate*, vibrând de lumină. Spre deosebire de impresionişti propriu-zişi, ca Monet, care fixa cu încântare *instantanee* din jocul continuu al atmosferei, îndemnând cu seninătate la gustarea clipei care trece, Van Gogh îşi exprima prin *intensele contraste ale culorilor*, ca şi prin *pensulaţia tensionată, dinamică*, pasionanta trăire a existenţei ca pe o fericire dar şi o suferinţă extreme, apropiindu-se astfel de curentul expresionismului.

Vincent van Gogh a folosit cu măiestrie toate contrastele posibile. Să ne amintim: cel mai puternic contrast e acela dintre două culori complementare, cum sunt cerul albastru şi stelele portocalii, materializând **contrastul de culoare**. În acelaşi timp se înfruntă şi valorile de pe scara dintre alb şi negru, care pot fi obţinute prin deschiderea şi închiderea aceleiaşi culori (în gama cromatică) sau prin alăturarea unor culori diferite între ele ca vibraţie şi luminozitate, ca între stelele şi cerul din tabloul de faţă, prin **contrastul de valoare**. În acelaşi timp galbenul roşcat şi albastrul dau şi senzaţii de **cald-rece**. Dacă o culoare netă, bine definită, ca albastrul, este aşezată lângă alta mai spălăcită, ca bejul vârtejurilor de pe cer, în **contrastul de calitate**, mintea privitorului face un efort de clarificare şi împinge culoarea incertă către polul opus, al complementarei şi bejul va bate astfel către orange în **contrast simultan.**

Prin alăturarea unei suprafeţe mari de o culoare cu un detaliu de altă culoare, cu funcţie de accent (aici avem mai puţin galben şi mai mult albastru), se naşte **contrastul de cantitate**.

Acum putem înţelege cuvintele lui Delacroix: *Daţi-mi un strop de noroi (gri-bej) şi dacă mă lăsaţi să pun lângă el ce culori vreau* [*reci: albastru, verde,* n.r.], *voi picta cu el carnaţia cea mai luminoasă.*

Observăm contrastele unor culori intense, sonore, şi în lucrările lui Matisse – vioaie, tonice, lipsite de dramatism. Matisse dorea ca picturile sale să aibă asupra privitorilor efectul relaxant, odihnitor, al unui fotoliu moale. De aceea, contururile rotunjite se înlănţuie, iar spaţiul e anulat ca în pictura murală clasică.

Vincent Van Gogh (1853-1890)
Pictor olandez, la început de un brutal realism („Mâncătorii de cartofi"), îşi luminează apoi paleta sub influenţa impresioniştilor parizieni şi a stampelor japoneze, lucrând în mediul însorit din sudul Franţei. În ultimii 5 ani ai vieţii (sfârşită la 37 de ani), pictează exaltat, realizându-şi întreaga operă într-un stil original.

Henri Matisse (1869-1954)
Pictor francez, principal şi cel mai fidel reprezentant al curentului „fovismului", apărut în 1905-1908 la Paris, denumit astfel din cauza culorilor intense, „sălbatice" (fauve), aplicate pe pânză direct din tub. Simplifică imaginea în toate tehnicile utilizate – pictură în ulei, desen, sculptură sau colaj.

Pornind de la un singur simţ, prin excitarea *auzului* (prin muzică), a *văzului* (prin pictură) sau a *pipăitului* (prin sculptură), creatorul îl trage după sine pe privitor, ca pe un companion, în aventura sa, solicitându-i întreaga participare fizică şi mentală.

Poetul Lucian Blaga, referindu-se la pictura lui Pallady, scria: *Senzaţiile ce ea le produce sunt parcă la un punct de interferenţă a tuturor simţurilor: unele culori încep să sune, pe altele le pipăi şi iarăşi altele sunt văzute cu celulele senzitive din cerul gurii.* (*Zări şi etape*, Ed. Minerva, 1990, pag. 244).

▼ THEODOR PALLADY (1891-1956)
Natură moartă cu fructe,
ulei pe carton,
61,2 × 49,4 cm,
Muzeul Naţional de Artă al României, Bucureşti

Materialul din care e constituită imaginea, făcând parte din trupul ei, ne impresionează prin el însuşi. Pictura murală are aspectul şi consistenţa tencuielii care acoperă construcţia, pe când tabloul, izolat prin ramă, poate imita cele mai diverse materii.

Pictura în ulei, de pildă, permite suprapunerea mai multor straturi, clădite în relief – despre portretele lui Rembrandt se spunea că poţi să le apuci de nas. Amprenta artistului se citeşte în urma mâinii lui, în factura lui specifică. Prin ceea ce reprezintă, dar şi prin felul în care reprezintă, artistul se adresează *simţurilor privitorilor*, căilor prin care trece cunoaşterea.

Senzaţiile tactile

Cel mai puternic reacţionează *simţul tactil*, care ne informează asupra temperaturii (cald – rece), densităţii (material – imaterial), greutăţii, distanţei la care se află un obiect (aproape sau departe) ca şi asupra structurii suprafeţei lui, moale sau tare, aspru, neted sau pufos etc.

În pictura lui Pallady parcă simţim cu mâna florile de soc, cuţitul sau ceaşca de porţelan.

Avem senzaţii tactile fără a pipăi obiectul. Cele mai puternice sunt cele de temperatură, cald şi rece, receptate cu toată pielea.

Asociaţiile datorate unor experienţe transmise din timpuri imemoriale, care leagă roşul-portocaliu de căldură şi albastrul de răcoare, sunt atât de organice, încât temperatura aceleiaşi camere e resimţită diferit, cu câteva grade mai sus sau mai jos, în funcţie de ce culoare are zugrăveala pereţilor, în *culori calde* sau *reci*.

Greutatea se simte cântărind în mână un obiect, tras în jos de forţa gravitaţiei, deci tot tactil. Probabil prin asociaţie cu densitatea diferită a aerului şi a pământului, valorile luminoase par a se înălţa, iar cele dense a coborî.

Senzaţiile auditive

O culoare poate fi *răsunătoare* sau chiar *stridentă* (cum e portocaliul vestelor muncitorilor de drumuri, care trebuie văzuţi de departe de automobilişti).

Ea poate suna ca o trâmbiţă, metalic sau, dimpotrivă şoptit, catifelat. Senzaţiile auditive, declanşate prin asociere, sugerează asemănarea cu sunete armonioase din natură sau emise de instrumente muzicale, dar şi cu zgomote şi bufnituri.

Sunetul poate fi: subţire sau gros, acut sau înfundat, puternic sau în surdină, o singură notă sau un acord, iritant sau plăcut. În cazul nostru, al picturii lui Pallady, auzim parcă o muzică de cameră, în care se împletesc albul pianului şi vişiniul unui violoncel.

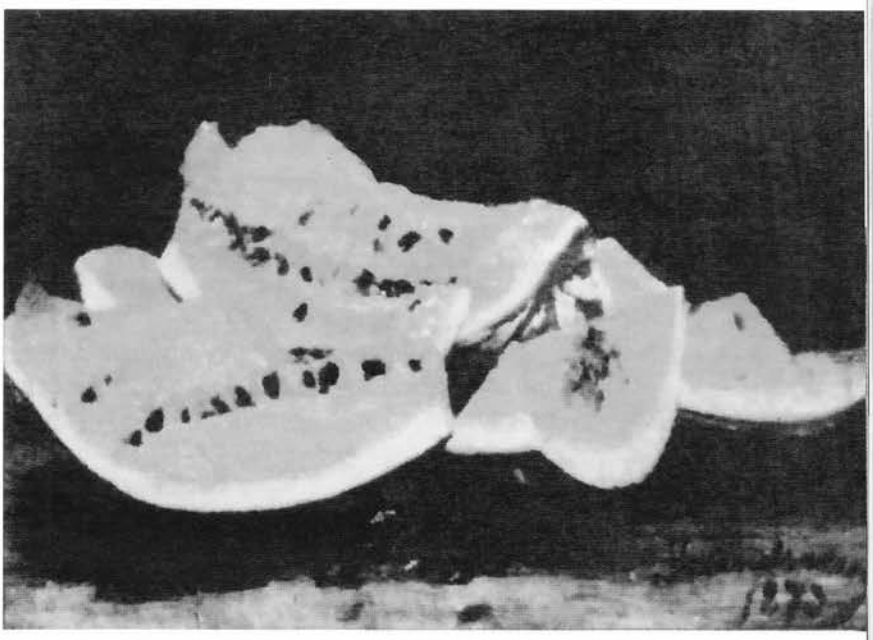
Senzaţiile gustative

Semnalează dacă ceea ce se vede este *comestibil* sau nu, dacă pus pe limbă ar fi: gustos sau sălciu, dulce sau amar, onctuos sau astringent, sărat sau piperat etc. Pallady stârneşte salivaţia direct, prin lămâia tăiată şi prin ceaiul din ceaşcă, dar şi indirect, prin culorile plăcute.

Senzaţiile olfactive

Un tablou sugerează un *miros plăcut sau neplăcut*, ca de parfum de floare sau de benzină, proaspăt sau putred, iute sau învăluitor, uşor sau greu, cald sau răcoros. Pictura noastră este parfumată cu flori de soc, lămâie şi ceai.

În concluzie, reacţia emoţională rezultată din ansamblul senzaţiilor poate duce la *stimulare* sau la *deprimare*, poate avea un caracter *agresiv* sau dimpotrivă, *calmant* (ca în tabloul lui Pallady, în acelaşi timp tonic şi relaxant). Prin comparaţie, pictura lui Andreescu apare mai senzuală şi mai dramatică. Practic, este vorba de o *manipulare* prin simţuri pe care creatorul de artă o exercită – mai mult sau mai puţin conştient – asupra privitorilor. Cazul extrem este al fotografiilor publicitare cu reclame pentru produse alimentare, fructe, parfumuri etc.



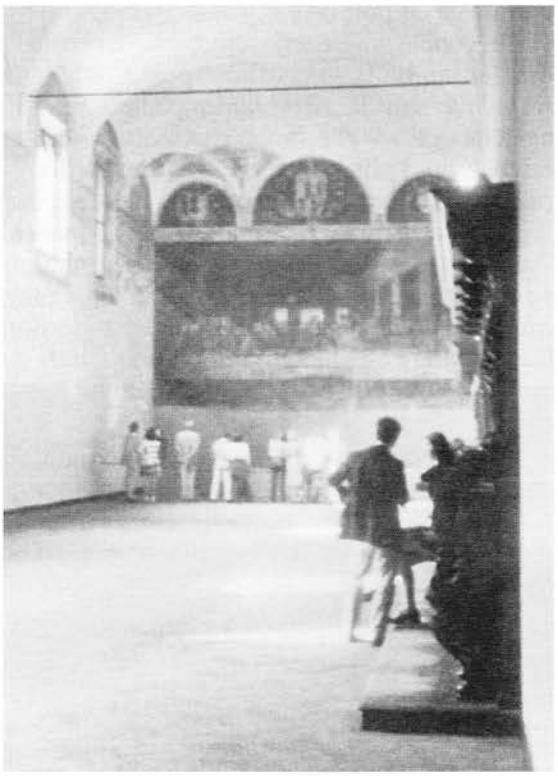
▼ Ion Andreescu (1850-1882)
Felii de pepene,
ulei pe pânză,
27 × 37 cm
Colecţia L. D. Raţiu

Theodor Pallady (1871-1956)
Pictor român afirmat în perioada interbelică. A studiat ingineria la Dresda apoi pictura la Paris (coleg cu Matisse). Deşi pictura sa nu depăşeşte dimensiunile restrânse ale tabloului de şevalet, fragmentele de viaţă pe care le cuprinde apar ca eşantioane ale armoniei universale.
Desenul, articulat din trăsături drepte, marchează proporţii, paralelisme, „de aici până aici", ca şi acorduri muzicale. Culoarea e transparentă. Admirând ca şi alţi contemporani frescele medievale, Pallady sugerează spiritualizarea prin suspendarea spaţiului şi timpului, prin imobilitatea şi aplatizarea imaginii (apropiindu-se chiar de perspectiva inversă bizantină).

Ion Andreescu (1850-1882)
Pictor român contemporan cu Grigorescu, dar diferit de acesta prin viziunea sa gravă şi compoziţia austeră. Peisajele şi chipurile de ţărănci pictate la Buzău - unde era profesor de desen - apoi în timpul studiilor în Franţa - la Paris şi Barbizon - sunt pictate într-o gamă sobră, cu o pastă densă de culoare.

CITIREA ŞI ANALIZA IMAGINII PLANE

ÎNTÂLNIREA CU IMAGINEA



▸ *Sala de mese a Mănăstirii Santa Maria delle Grazie,* Milano, cu LEONARDO DA VINCI (1452-1519) ***Cina cea de taină,*** pictură murală

În paginile care urmează vom pune pe rând întrebările care se nasc în mintea oricărui privitor în faţa unei opere de artă. Le-am aşezat în ordinea care ni s-a părut cea mai firească, dar ea se poate schimba, după cum impune lucrarea analizată.

CARE ESTE DESTINAŢIA IMAGINII?

▸▸ ***Mănăstirea Voroneţ,*** faţada de vest, frescă, 1547

Într-o primă etapă a întâlnirii cu imaginea, după locul unde e plasată, este firesc să ne întrebăm cui slujeşte şi cum participă ea la viaţa celor ce au comandat-o. O pictură este icoană într-o biserică, alta, simbol al cetăţii la primărie, sau semn al prestigiului în palat sau casă particulară etc.

Muzeul extrage imaginea din locul pentru care a fost proiectată. Păstrarea lucrărilor în muzee oferă, desigur, avantajul conservării lor, creând o atmosferă de reculegere necesară receptării capodoperelor (la fel cum sălile de concert permit ascultarea netulburată a unor simfonii). În muzeu, o pictură păstrează însă doar rolul său de etalon de valoare, de întrupare a împlinirii către care tinde fiecare om pe drumul său.

Orice lucrare de artă are prin urmare în acelaşi timp şi în proporţii variabile, mai multe funcţii: practică, de comunicare şi estetică.

De exemplu, frescele Capelei Sixtine, pictate de Michelangelo, au în acelaşi timp o *funcţie practică* (aceea de a zugrăvi pereţii), *de comunicare* (a textului biblic) şi *estetică* (oferind exemple de desăvârşită armonie vizuală).

◀ Quentin Metsys
(1465-1530)
Cămătarul şi soţia sa,
1514,
ulei pe pânză,
70 × 64 cm,
Muzeul Luvru, Paris

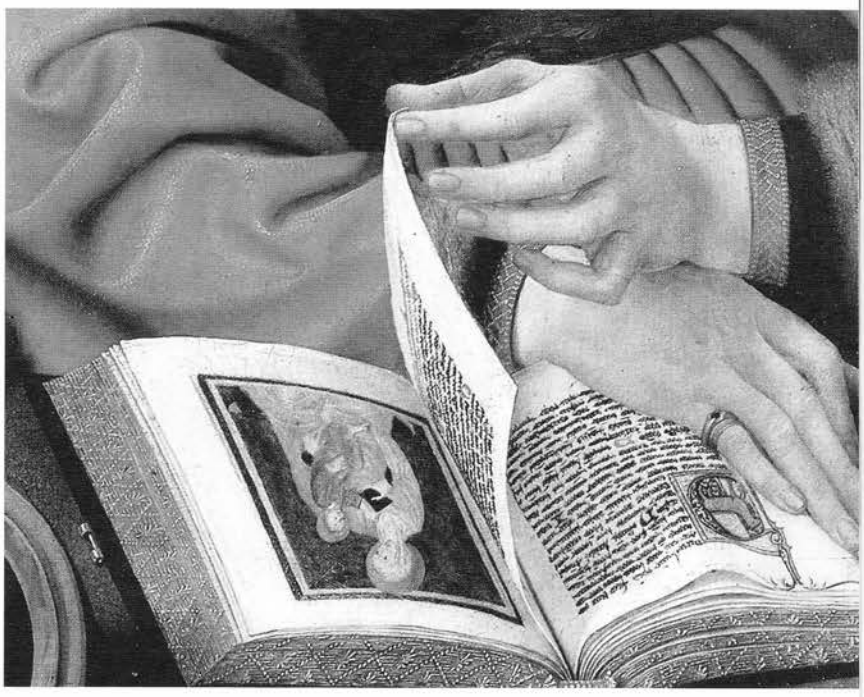
▼ Detaliu

DE CE DEPIND DIMENSIUNILE EI?

Mărimea unei picturi depinde evident de *rolul* şi *locul* ei în viaţa oamenilor. Ne-am obişnuit să vedem tablouri sau sculpturi în reproduceri fotografice, în care doar arareori apare şi mediul ambiant, din care să se vadă *întinderea reală* şi *plasarea* lucrării în spaţiu.

Astfel suntem tentaţi să comparăm o pictură murală de zeci de metri pătraţi (făcută să fie văzută de la distanţă, din mers, de o mulţime de oameni), cu o miniatură de câţiva centimetri (la care te poţi uita în tihnă, de aproape, savurând detaliile).

Desigur, altfel ar fi arătat *Cina cea de taină,* pictată de Leonardo da Vinci, sau *Judecata de apoi,* de la *Voroneţ*, dacă ar fi trebuit să încapă într-o ilustraţie de carte (cum e cea înfăţişată în tabloul lui Metsys).



Quentin Metsys (1465-1530)
Pictor flamand din epoca Renaşterii nordice, prieten cu umaniştii Erasmus şi Thomas Morus, a fost tentat de modelul prestigios al artei italiene, dar a preferat, pentru a-şi păstra specificul naţional, să nu părăsească viziunea gotică a perspectivei din zborul păsării, desenul incisiv, ca cioplit în lemn, şi coloritul amintind miniaturile medievale.

PRIMA IMPRESIE

La prima privire, ochiul înregistrează automat întinderea obiectului – forma panoului, ca şi culorile dominante: prima impresie.

CE SUGEREAZĂ FORMA DE ANSAMBLU?

Cele mai des întâlnite *cadraje* sunt cel *dreptunghiular* – vertical sau orizontal – şi cel *pătrat*.

Cele *verticale*, în care domină linia ascendentă, sugerează spiritualizare şi sunt potrivite reprezentării sfinţilor sau portretelor în picioare etc.

Cele *orizontale*, întinse pe lăţime, permit panoramarea unor peisaje sau acţiuni cu multe personaje.

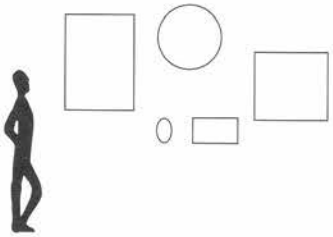
Pătratul, în care raportul dintre înălţime şi lăţime este echilibrat, aduce de obicei în prim-plan un detaliu, un vas cu flori sau o natură moartă.

▸ Ion Andreescu (1850-1882) ***La marginea bălţii,*** ulei pe pânză, 12 × 25,5 cm, *Muzeul Naţional de Artă,* Bucureşti

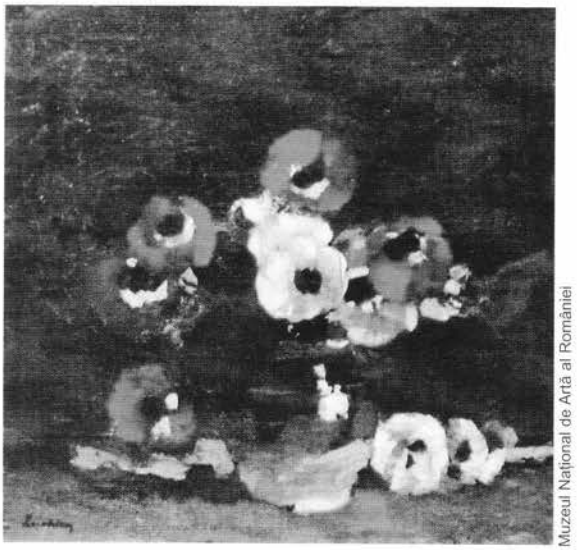
Muzeul Naţional de Artă al României

▸ Nicolae Grigorescu (1838-1907) ***Andreescu la Barbizon,*** 1880, ulei pe pânză, 61 × 46 cm, *Muzeul Naţional de Artă,* Bucureşti

Muzeul Naţional de Artă al României



▸▸ Ştefan Luchian (1868-1916) ***Anemone,*** 1908, ulei pe pânză, 42 × 43 cm, *Muzeul Naţional de Artă,* Bucureşti



Muzeul Naţional de Artă al României

Tabloul rotund comunică – prin tensiunea egală a conturului faţă de centru – calmul, lipsa conflictului.

Nu întâmplător, majoritatea picturilor rotunde înfăţişează *Fecioara cu pruncul*, ca de pildă lucrarea lui Rafael Sanzio, *Madona pe scaun*. Întreaga compoziţie e subordonată formei circulare a cadrului, în care personajele par că se cuibăresc, aplecându-se ca să încapă.

Centrul geometric al cercului e plasat în punctul în care cotul Pruncului se sprijină pe braţul Fecioarei, care-l susţine ca un căuş (figurare restrânsă, simbolică, a maternităţii). În jur se desfăşoară volumele bombate ale trupurilor, formând cercuri concentrice, ca undele iscate de o piatră aruncată în apă.

Rama ovală are forma cea mai rar întâlnită. Miniatura pictată de N. Hilliard este aproape de două ori mai înaltă decât lată, prin urmare, puternic dominată de *verticală*, exprimând *înălţarea*, în luptă cu materia inertă. Trunchiul arborelui din planul secund trasează chiar o verticală. Personajul reprezentat în picioare, sprijinit de copac, are însă o siluetă unduioasă, în S, o atitudine relaxată. Acţiunea e aici sufletească: reveria şi meditaţia în mijlocul naturii.

Pictorul a reprezentat mai mult decât un portret: confruntarea omului cu natura, o reflecţie asupra rolului şi locului său în lume. Prin atmosfera poetică, tabloul aminteşte de sonetele contemporanului lui Hilliard, William Shakespeare.

◀◀ Rafael Sanzio
(1484-1520)
Madona pe scaun,
diametru 70 cm,
Palatul Pitti, Florenţa

◀ N. Hilliard
(1507-1619)
Tânărul cu măceşe,
1588,
acuarelă şi guaşă
pe hârtie,
13,5 × 7,5 cm,
Muzeul Victoria and Albert, Londra

Nicolae Grigorescu (1838-1907)
Cel mai însemnat pictor român al secolului XIX, a pictat la început icoane şi biserici (Zamfira, Agapia). A studiat, din 1861, în Franţa, unde s-a alăturat pictorilor realişti stabiliţi în satul Barbizon (Millet, Corot, etc). A redat – ca o replică – peisaje şi chipuri de ţărani din România, revelându-le farmecul în stilul său liric, inconfundabil. Viziunea sa a evoluat paralel cu cea a impresioniştilor, spre o paletă mereu mai luminoasă şi o factură mereu mai liberă.

Ştefan Luchian (1868-1916)
Pictor român de la sfârşitul secolului XIX şi începutul secolului XX. Ecouri ale stilului „art nouveau" 1900 se regăsesc în inspirarea directă din natură şi în chipurile femeilor – flori. A fost primul pictor care, pentru a marca personalitatea distinctă a artei româneşti în ansamblul european, s-a inspirat din frescele tradiţionale ale bisericilor medievale şi din arta populară, conturând şi simplificând planurile şi aplatizând volumele.

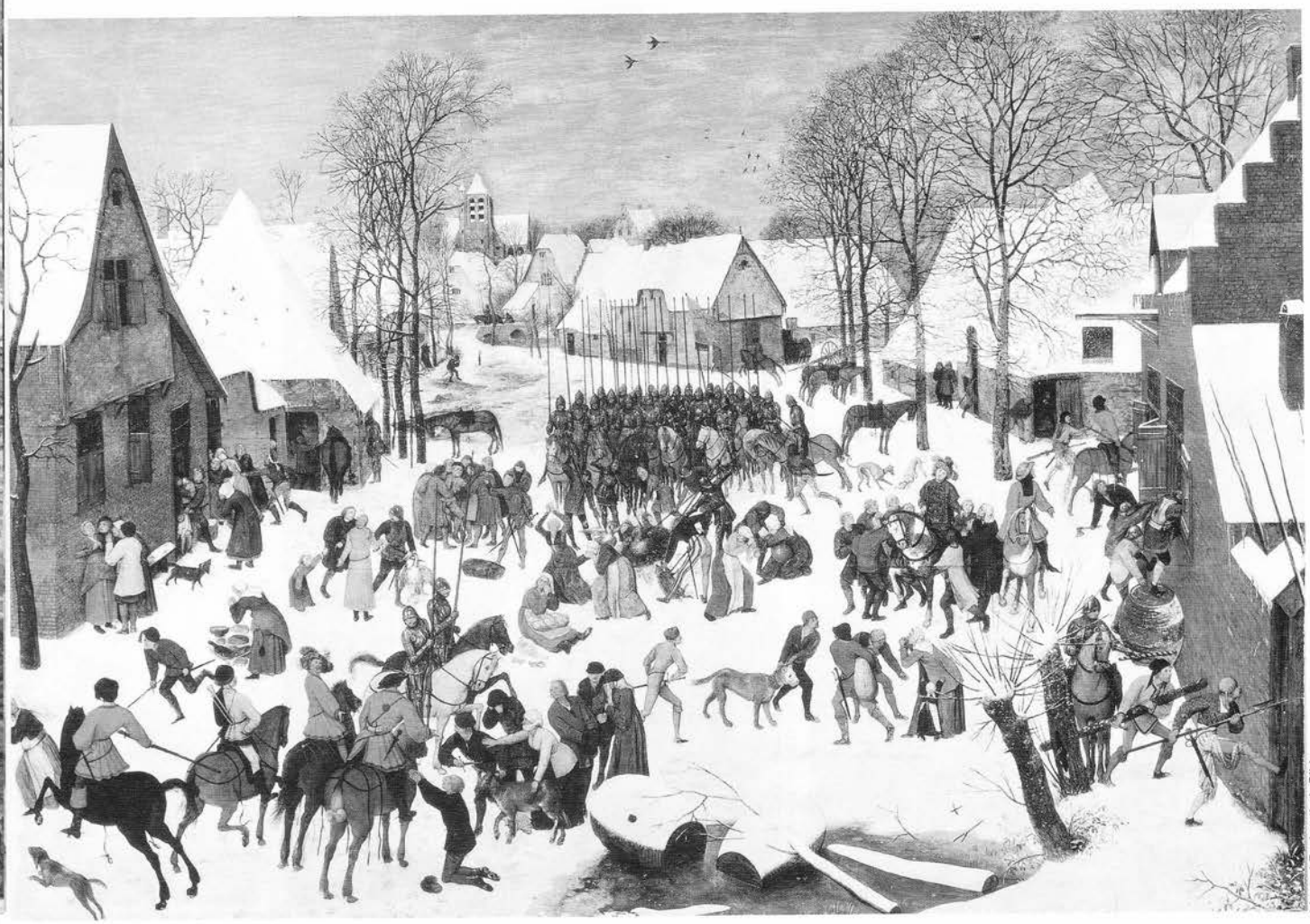
Nicholas Hilliard (1547-1619)
Cel mai mare miniaturist englez din vremea lui Shakespeare. Pictor de curte al reginei Elisabeta I căreia avea dreptul în exclusivitate să-i facă portretul, şi-a păstrat acest privilegiu şi sub urmaşul acesteia, Iacob I. A scris un tratat despre arta miniaturii.
După modelul predecesorului său la curtea engleză, germanul Holbein, Hilliard desenează cu finețe siluetele elegante ale tinerilor curteni, colorându-le delicat, fără umbre.

CUM NE DISPUNE ACORDUL CROMATIC?

Încă de departe, înainte de a putea descifra o pictură sau orice altă lucrare, ne întâmpină culorile ei dominante, ca un acord muzical. Delacroix îl numea „acordul fundamental". Acesta creează starea sufletească pe fondul căreia se va petrece adevărata întâlnire cu opera de artă. Roşul viu, întovărăşit de negru şi alb din icoana Sfântului Ilie trezeşte o senzaţie acută, ca pâlpâirea unui foc, pregătindu-ne pentru metafora fulgerelor şi tunetelor pe care o vom descoperi apropiindu-ne de imagine, pe când brunurile sumbre din *Pietà,* de Corneliu Baba, ne anunţă o tragedie.

Uneori ne izbeşte un aparent dezacord, ca în *Uciderea pruncilor,* de Pieter Bruegel cel Bătrân (reluată de fiul său). De la prima privire simţim veselia care izbucneşte din atmosfera luminoasă, din petele de culori vii, mai ales roşii, presărate pe fondul alb al zăpezii, sugerând o sonoritate de cântec vioi, copilăresc. Dansul culorilor e însă bine stăpânit, ţinut ca într-un ţarc oval de casele care mărginesc piaţa. Privindu-l de departe, fără să-l mai fi văzut vreodată, ne putem imagina că tabloul reprezintă o scenă cu copii care se joacă. Apropiindu-ne însă pentru a-l desluşi, descoperim în centrul lui un călăreţ bătrân, cu barbă albă, îmbrăcat în negru ca un călugăr, înconjurat de un grup compact de lăncieri în armuri cenuşii. Aici se află cheia acţiunii tabloului – forţa armată a Spaniei care teroriza Ţările de Jos în secolul XVI. Nu putem însă zăbovi prea mult asupra centrului, deoarece întreaga noastră retină e invadată de vibraţia culorilor vioaie răspândite pe albul zăpezii, care ne cheamă în toate părţile să fugim cu privirea de la un grup la altul, mereu mai curioşi de a vedea ce se întâmplă mai departe. Descoperim cu stupoare că e vorba de un reportaj necruţător asupra unui măcel: soldaţii ucid toţi copiii dintr-un sat! Artistul redă cu precizie amănunte

▼ PIETER BRUEGEL CEL TÂNĂR (după tatăl său, Pieter Bruegel cel Bătrân) ***Uciderea pruncilor,*** 1566, tempera pe lemn, 115 × 164 cm, *Muzeul Brukenthal,* Sibiu



Muzeul Brukenthal, Sibiu

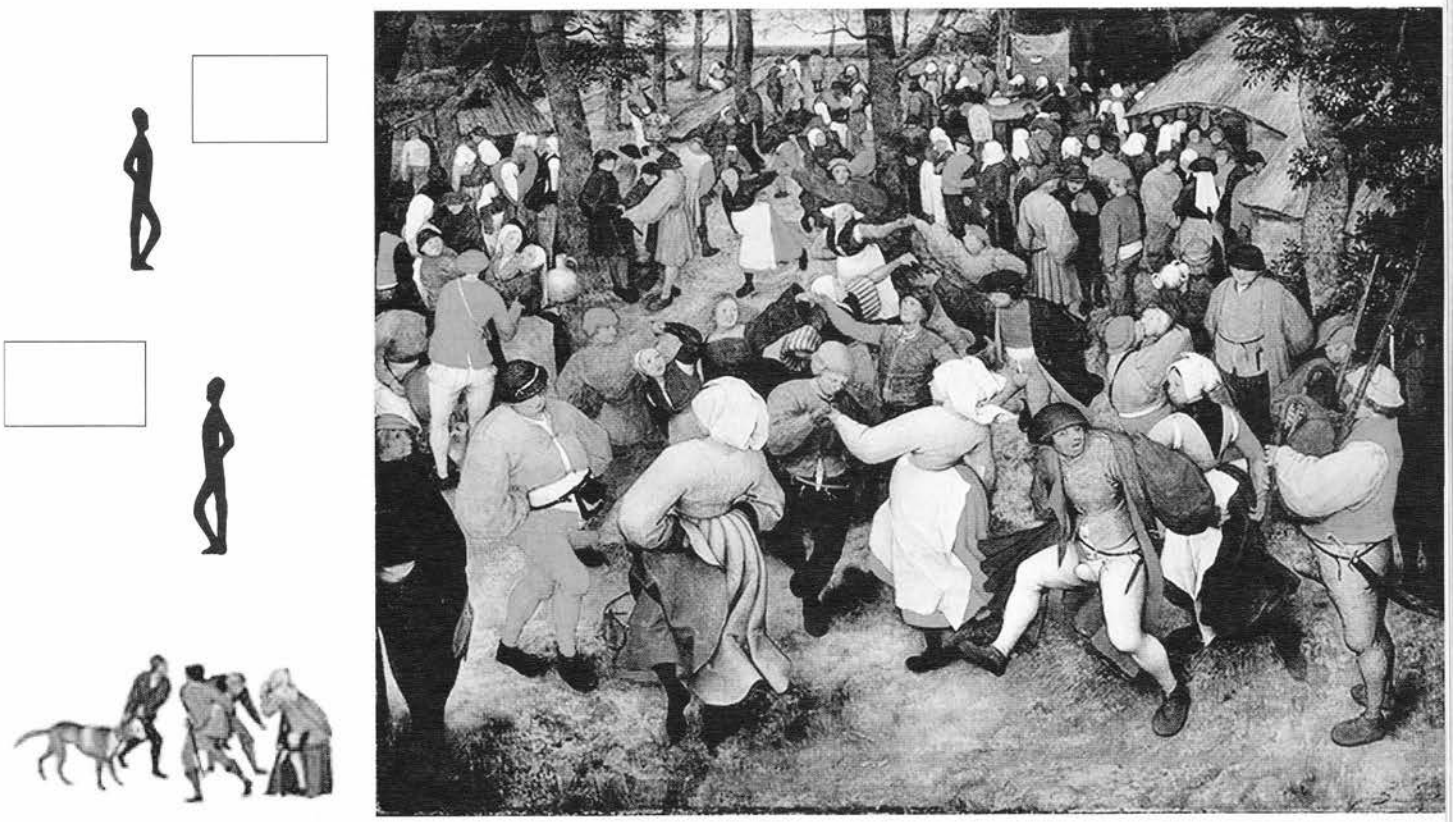
pline de cruzime, în plină lumină. Cum se explică atunci veselia culorilor?

Cum de nu se lasă Bruegel copleşit de spaimă şi jale, ci se amuză să caracterizeze figurile cu haz, aproape de caricatură? Pentru el pare că viaţa nu-şi pierde farmecul, nici nuanţele suave. Dimpotrivă, spectacolul lumii se desfăşoară ca pe o scenă, văzut de sus, ca din zborul unei păsări, sau din ochiul lui Dumnezeu (conform tradiţiei gotice). Deşi priveliştea se întinde până departe, mulţimea oamenilor mărunţi, urâţei dar vânjoşi, atârnă greu, insuflându-ne încredere prin vitalitatea lor. Ilustrând aceeaşi orientare umanistă a Renaşterii din sec. XVI, Bruegel înlocuieşte eroul ideal, unic, întrupat de artiştii italieni (ca Leonardo sau Michelangelo), cu comunitatea locuitorilor ţării sale, a căror solidaritate era vitală în acei ani de luptă pentru libertatea Ţărilor de Jos, aflate sub stăpânire spaniolă.

Adevăratul mesaj al picturii, care descrie cruda poveste biblică, vorbeşte de fapt despre triumful vieţii, în ciuda violenţei şi a războiului. Tabloul este un îndemn pentru contemporanii artistului să nu se lase doborâţi de jale, ci, ridicându-se deasupra tragicei realităţi, să nu uite că viaţa e frumoasă şi merită trăită în bucurie. Astfel se explică aparenta contradicţie între coloritul vesel al picturii şi acţiunea dramatică pe care o reprezintă.

În tabloul lui Pieter Bruegel cel Bătrân, *Dansul la nuntă*, acordul fundamental, tonic, corespunde petrecerii, învăluite de umbrele nopţii.

▼ PIETER BRUEGEL CEL BĂTRÂN
Dansul la nuntă
Detroit Institute of Arts, Detroit



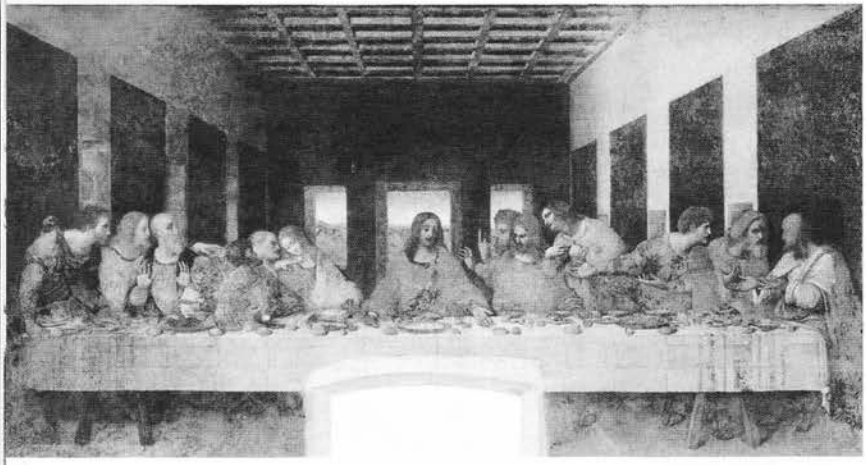
Pieter Bruegel cel Bătrân (1525-1569)
Principal reprezentant al Renaşterii în Ţările de Jos, artist cult, prieten cu umaniştii olandezi, numit şi *Bruegel al Ţăranilor* pe care i-a înfăţişat plini de forţă şi vioiciune, surprinşi în toate momentele vieţii.
A trăit în perioada de ocupaţie a Ţărilor de Jos de către Spania, înainte de izbucnirea luptei de eliberare, pe care a prevestit-o în picturile sale. Acestea au deseori pretexte biblice (din viaţa lui Iisus), mitologice (Icar), simbolice (Orbii) etc, transpuse în Flandra secolului XVI, sau redau legende, proverbe ori jocuri populare. A călătorit în Italia şi a cunoscut înnoirile artistice ale Renaşterii. A preferat totuşi să păstreze în picturile sale trăsăturile tradiţionale gotice specific naţionale (ca perspectiva).
Fiul său cu acelaşi nume (1564-1638) i-a copiat deseori tablourile.

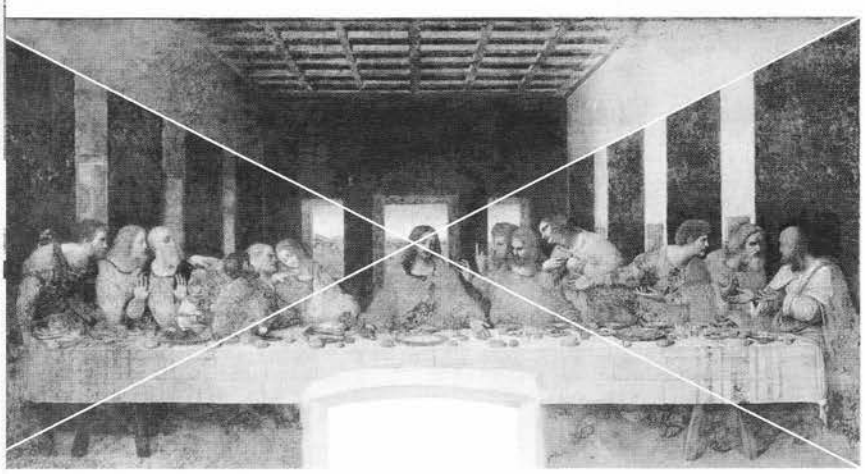
CE NE DEZVĂLUIE CENTRUL GEOMETRIC?

În toate cazurile examinate până acum, aruncându-ne ochii pentru prima dată asupra imaginii pentru a o cuprinde cu vederea, am plasat pata galbenă de pe retină chiar în mijlocul tabloului. În majoritatea picturilor am întâlnit în *centrul geometric* (la intersecția diagonalelor) – un element esențial al compoziției: calul de foc al *Sfântului Ilie*, soldații din *Uciderea Pruncilor,* de Bruegel. Alteori acolo apare un detaliu care rezumă simbolic imaginea – ca în *Fecioara cu Pruncul,* de Rafael. Orice ar fi, acest centru, care nu poate fi evitat, acționează asupra spectatorului ca și reclamele scurte din filme sau TV, care nu sunt receptate conștient dar impresionează subconștientul în chip insidios, subliminal. Cercetarea cu atenție a centrului geometric este întotdeauna revelatoare pentru calitatea artistică a unei imagini, nicio compoziție logic structurată, bine închegată, neputându-se lipsi de pivotul axial care-i asigură echilibrul.

▼▼ Centrul geometric

▼ LEONARDO DA VINCI (1452-1519) ***Cina cea de taină,*** 1499, pictură murală, *Biserica Santa Maria delle Grazie,* Milano





În *Cina cea de taină,* a lui Leonardo da Vinci, centrul geometric coincide cu centrul principal de interes și se află pe fruntea lui Iisus, personajul-cheie, ale cărui cuvinte „Unul din voi m-a trădat" provoacă reacțiile apostolilor.

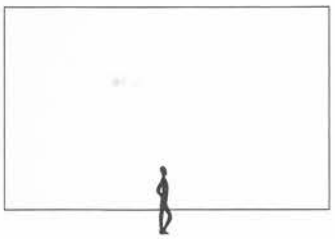
Uneori însă, centrul geometric ne rezervă și surprize – ca în lucrarea lui Paolo Veronese, *Nunta din Caana.* Tabloul, lat de aproape 10 m, fusese pictat pentru sala de mese a mânăstirii benedictine San Giorgio Maggiore, din Veneția (la fel cum *Cina cea de taină,* a lui Leonardo, împodobea refectoriul altei mânăstiri, din Milano). La Veneția, celebră pentru fastul serbărilor care reuneau pe malurile lagunei nobilimea și poporul, italieni dar și străini, se potrivea tema sărbătorească a nunții din Caana, unde Iisus făcuse minunea preschimbării apei în vin.

Exact la jumătatea tabloului, o balustradă taie imaginea pe orizontală, deschizând o perspectivă luminoasă spre cerul liber, albastru, către care se înalță coloane și statui de marmură. Pe această balustradă descoperim cu surprindere centrul geometric al tabloului, acolo unde doi slujitori taie carnea pentru fripturi!

Deodată reportajul pare a lua locul icoanei, interesul pentru cele lumești tulburând concentrarea asupra textului biblic. Chipul lui Iisus, plasat în centru, dar ceva mai jos, atrage atenția abia după aceea prin aureolă, roșul și albastrul veșmintelor. Lângă el, în dreapta și în stânga se înșiruie mesenii, în haine bogate. Contemporanii artistului puteau lesne recunoaște figuri celebre ca regele Franței (Francisc I, la capătul din stânga al mesei, aplecat spre soția sa), împăratul Spaniei (Carol Quintul, din profil, în colțul din fund) etc. în fața lui Iisus, un grup de muzicanți cu instrumente de coarde e format din Veronese însuși (în alb), Tintoretto (în spatele lui) și Tizian (în dreapta), având la picioarele lor doi ogari. Pentru această deturnare a imaginii de la semnificația ei inițială, specificată în

contractul comenzii, pentru mulţimea detaliilor laice, contemporane, Veronese a fost chemat în faţa tribunalului Inchiziţiei. Din răspunsurile lui la interogatorii, istoria artei a reţinut o formulare lapidară a convingerilor sale: artiştii ar trebui să fie liberi să exprime orice adevăr, ca nebunii sau bufonii regelui... (singurii care nu erau pedepsiţi când spuneau regelui adevărul despre ţara sa, cu care acesta pierdea inevitabil legătura, fiind mereu înconjurat de curteni linguşitori).

În fotografia făcută la Luvru de Timi Şlicaru, privitorii se integrează perfect în spaţiul dinaintea tabloului, dovedind stăpânirea ştiinţei perspectivei de către artistul Renaşterii.



▲ PAOLO VERONESE
Nunta din Caana,
1563,
ulei pe pânză,
6,66 × 9,90 m,
Muzeul Luvru, Paris

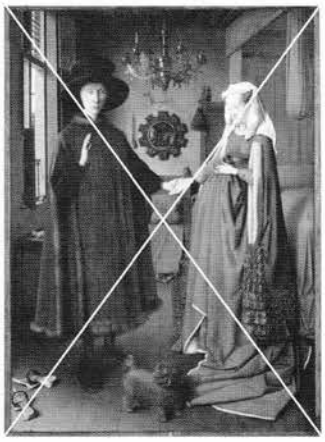
Paolo Caliari, zis **Veronese** (1528-1588)
Pictor italian din Verona, stabilit la Veneţia, reprezentant al Renaşterii depline din secolul XVI. A realizat ample decoraţii murale în Palatul Dogilor şi în numeroase vile veneţiene. Înrudit ca viziune cu Giorgione şi Tizian, Veronese înfăţişează personaje armonioase, pline de forţă, graţie şi grandoare, în scene cu subiecte religioase sau mitologice, descrie fastul serbărilor veneţiene şi chipurile contemporane. Construieşte în picturile murale perspective plafonante (care vor fi dezvoltate în baroc).

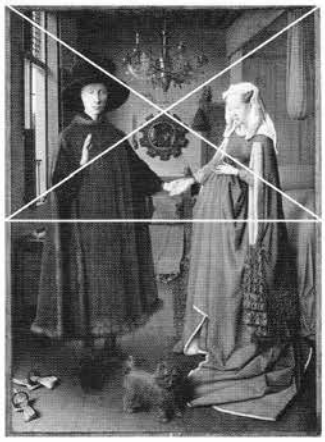
CUM ESTE CADRATĂ IMAGINEA?

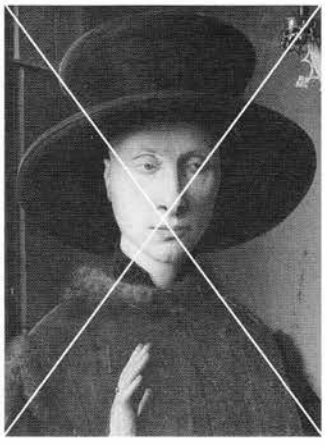
În funcţie de subiect, pictorul îşi repartizează elementele imaginii, direcţionându-ne atenţia asupra formelor principale. Un proces echivalent se realizează prin reglarea obiectivului aparatului de fotografiat sau de filmat (zoom), obţinând depărtarea sau apropierea, de la ansamblul panoramic la detaliul microscopic.

În tabloul lui Bruegel analizat anterior, piaţa văzută de la distanţă e populată de o mulţime de oameni. În tabloul lui Jan van Eyck, *Familia Arnolfini*, apar doar două personaje, reprezentate în picioare, pe când, de exemplu,

▼ JAN VAN EYCK (1390-1441) ***Familia Arnolfini,*** 1434 , ulei pe lemn, 81,8 x 59,7 cm, *National Gallery,* Londra







Mona Lisa e văzută doar până mai jos de talie. Pictorul poate să plaseze, după efectul pe care îl urmărește, ceea ce-l interesează în centrul panoului, mai sus sau mai jos, mai la dreapta sau mai la stânga. În *Familia Arnolfini*, centrul geometric al tabloului cade pe o suprafață aparent lipsită de importanță: catifeaua vișinie a unei canapele. Fără să ne dăm seama, ca în *reclamele* fulgerătoare inserate în filme sau la TV și care acționează insidios asupra subconștientului spectatorului, privirea *prinde* sugestia de căldură și moliciune.

Astfel suntem pregătiți sufletește pentru *atmosfera* „cuibului" în care sunt plasate personajele.

Atenția ne este însă imediat atrasă pe o zonă aflată ceva mai sus, de către lumina care cade pe mâinile împreunate delicat ale bărbatului și femeii, ca un simbol al căsătoriei. Acesta este *primul centru de interes*, care rezumă întreaga imagine și de la care începe citirea acțiunii.

În următorul moment îi percepem pe cei doi soți – Giovanni Arnolfini și Giovanna Cenami, stând solemn în picioare, ca și personajele icoanelor reprezentând *Logodna Fecioarei*. Monotonia compoziției simetrice e evitată prin reliefarea diferită a siluetelor: cea a bărbatului detașându-se întunecată în fața ferestrei luminoase (prin *contrast de valoare*), cea a femeii, în rochia verde, pe fundalul catifelei roșii a patului (prin *contrast de culoare*).

Examinăm apoi pe îndelete detaliile tabloului, încărcate cu sensuri simbolice, câinele fiind, de exemplu, figurarea fidelității. Oglinda, rotundă, convexă, de pe peretele din fund, răsfrânge chipul pictorului-martor și silueta unui privitor, incluzând astfel în imagine și ultima latură a cubului camerei.

Dacă autorul ar fi pus în pagină altfel imaginea, mutarea centrelor de interes ar fi schimbat mesajul lucrării.

Cadrarea e la fel de importantă în fotografie. **Fotografia**, inventată în 1837, a imitat la început pictura, fiind considerată un înlocuitor ieftin al tabloului. Către sfârșitul secolului XIX, când perfecționările tehnice au permis un timp scurt de expunere, fotografii – ca și pictorii – au recurs la cadraje mai puțin obișnuite, neconvenționale, aparent întâmplătoare, destinate să sugereze – ca și stampele japoneze – „viața care trece", mișcarea firească, de exemplu, Robert Demachy – *În spatele scenei* (foto), și Edgar Degas – *Balerine* (pictură).

◀ ROBERT DEMACHY
În spatele scenei
1904,
foto,
19,3 × 9,6 cm

▼ EDGAR DEGAS
Balerine, 1877,
detaliu,
ulei pe pânză
The Courtauld Gallery,
Londra

Jan Van Eyck (1390-1441)
Pictor al ducelui de Burgundia, Filip cel Bun, principal nobil feudal al Europei secolului XV.
În cadrul goticului internațional, care domina țările nordice, Van Eyck marchează prima deschidere spre arta modernă a Renașterii timpurii, prin pictura de șevalet executată în ulei. Ea exprimă interesul pasionat pentru multiplele înfățișări ale realității, descoperite cu încântare, de la chipul uman individualizat în portret și până la cea mai măruntă plantă din peisaj.

Edgar Degas (1834-1917)
Pictor francez din grupul impresioniștilor, a reacționat ca și aceștia la provocarea fotografiei (pe atunci doar în alb-negru), pe care a practicat-o și a folosit-o pentru a fixa instantanee. În pictură a exaltat culoarea, evitând umbrele negre. Atras de redarea mișcării, a ales forma cea mai grațioasă - a dansului - pictând și modelând balerine, surprinse deseori în atitudini nesupravegheate.

UNDE ÎNCEPE ACȚIUNEA?

Spre deosebire de problemele ştiinţelor care se rezolvă prin încordarea minţii, opera de artă cere punerea în rezonanţă a întregii fiinţe a privitorului, concentrarea atenţiei acestuia în afara dar şi înlăuntrul său, aţintirea ochilor asupra imaginii dar, mai ales, ascultarea propriilor emoţii, gânduri şi sentimente, trezite odată cu contemplarea lucrării.

Un tablou sau o statuie trăieşte cu adevărat, încetând să mai fie doar un obiect de muzeu, doar în măsura în care trezeşte bucuria vieţii în spectator, limpezindu-i propriile aspiraţii.

Ca şi o carte bună, şi o pictură de valoare poate fi înţeleasă la diferite nivele, citită şi recitită la diferite vârste.

Numele trandafirului, de Umberto Ecco, e pentru unii cititori doar un roman poliţist, parcurs în viteză, cu sufletul la gură, pentru alţii, având cunoştinţe istorice şi artistice, o captivantă reconstituire a atmosferei Europei medievale, sau, pe un plan şi mai profund, o meditaţie asupra destinului uman în general.

La fel, un tablou de Bruegel poate fi o delectare şi pentru un copil, ca un film de desene animate, dar şi pentru un cunoscător rafinat, oferind aceleaşi etape succesive de pătrundere a unor sensuri mereu mai adânci.

Comunicarea cere timp, la fel cum asculţi o melodie, de la prima la ultima notă, sau citeşti o carte întorcând paginile una după alta. Şi în „citirea" imaginii există un drum obligatoriu, trasat de autor prin felul în care atrage atenţia, pe rând, asupra diferitelor părţi ale compoziţiei, dozându-şi efectele cu aceeaşi măiestrie regizorală ca şi scriitorul sau cineastul.

▼ PIETER BRUEGEL CEL BĂTRÂN (1525-1569)
Închinarea magilor,
1567,
ulei pe lemn,
35 × 55 cm,
Colecția O. Reinhardt,
Elveția

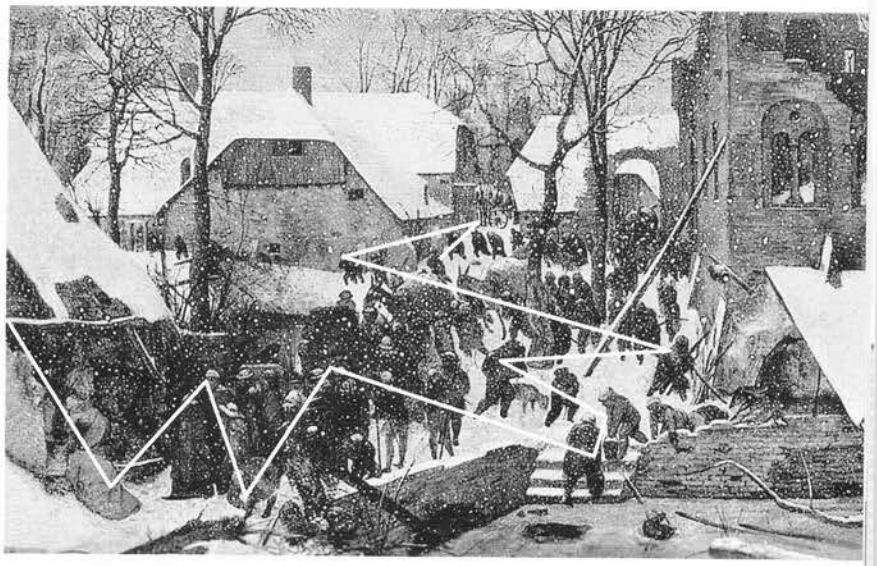
Să privim împreună mai multe tablouri cu aceeaşi temă, de pildă *Naşterea lui Iisus*, care de două milenii apare în imagini foarte diferite, după ceea ce a vrut să ne transmită autorul. Unele sunt uşor de citit, ca reportajele la televiziune, altele conţin idei filosofice, cerând o mai mare concentrare şi timp de meditaţie.

Astfel, Pieter Bruegel cel Bătrân a redat venirea pe lume a lui Hristos ca pe un fapt divers, ignorat de majoritatea contemporanilor lui. Interesat de viaţa din jurul său, Bruegel a folosit subiectul biblic doar ca pretext, nu a pictat o icoană, ci un tablou de şevalet, pe o tăblie de lemn de 35 × 55 cm. Atmosfera nu are nimic sărbătoresc ci, de la prima privire, ne izbeşte acordul de culori, restrâns la alb şi brun-pământiu, al unui sat oarecare, peste care se cerne ninsoarea.

Formatul picturii pe orizontală e potrivit înfăţişării mulţimii care forfoteşte pe uliţă.

Ca să înţelegem ce se petrece, cercetăm întâi centrul imaginii. Uneori chiar în acest punct găsim un element important, personajul principal, ca în icoane, în care Maica Domnului ţine pe Iisus în poală. Alteori însă, acolo nu se află nimic, ca în tabloul lui Bruegel.

Fulgii de zăpadă sunt risipiţi pe toată suprafaţa panoului, ca şi siluetele întunecate ale ţăranilor, chemând privirea din aproape în aproape. De abia după ce vedem o mulţime de oameni zgribuliţi, câini şi măgari, între căsuţele troienite (după acest „suspense" care ne-a făcut din ce în ce mai curioşi), descoperim în colţul din stânga jos, în penumbra unui staul, câteva pete mai colorate de purpuriu şi auriu, mantiile regilor magi îngenuncheaţi în faţa ieslei pruncului Iisus.



▲ Drumul citirii compoziţiei

◀ Detaliu stânga jos

Centrul principal de interes este aici împins la marginea compoziţiei, unde-l găsim numai după ce am făcut cunoştinţă cu aşezarea flamandă, patria pictorului, dând roată de câteva ori printre grupurile de oameni şi case. În labirintul compoziţiei, artistul a marcat drumul cu un şir de semne, ca şi firul Ariadnei care l-a ajutat pe Tezeu să-şi găsească ieşirea. Bruegel a deplasat de fapt subiectul acţiunii de la fiinţele sacre la mulţimea măruntă, încât traducerea lui în cuvinte ar suna: „Într-o iarnă, de Crăciun, într-un sat neştiut de lume, s-a născut Iisus". Mulţimea liniilor oblice în diferite direcţii sugerează animaţia scenei. Pentru a desfăşura în faţa ochilor noştri peisajul întins cu multe personaje, spaţiul este văzut de sus, panoramic, ca şi cum scena ar fi fost filmată din turnul înalt al primăriei.

◀ Detaliu dreapta jos

Muzeul Național de Artă al Rom

CUM SE DESFĂŞOARĂ ACŢIUNEA?

Aceeaşi temă este altfel tratată de urmaşul lui Bruegel din Flandra secolului XVII, Peter Paul Rubens (1577–1640). Acesta a pictat pentru altarul *bisericii Sfântul Mihail,* din Anvers, în 1624, o scenă de mari dimensiuni, plină de mişcare, culoare şi strălucire, potrivită sărbătoririi Crăciunului.

În *centrul geometric* al tabloului, cel pe care privirea nu-l poate evita nicicum, ne izbeşte din prima secundă pântecele proeminent, încins cu un brâu de saten lucios, al unui mag, ducând gândul la ospăţul tradiţional de Crăciun.

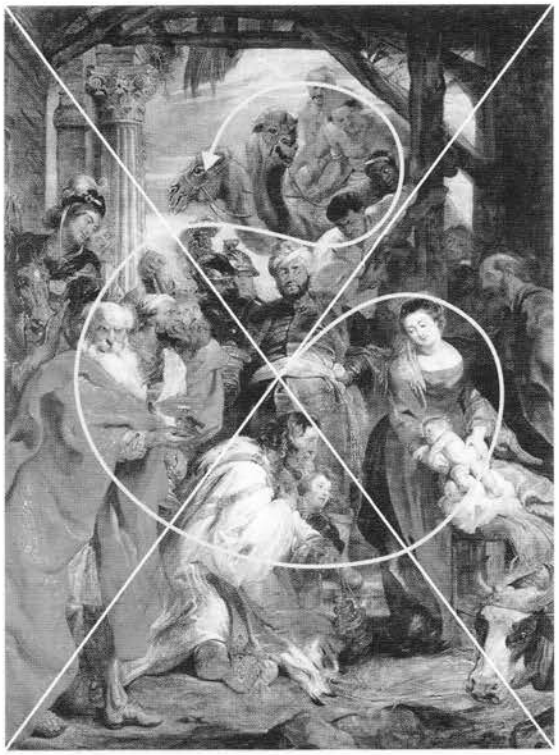
Păstrând ochii aţintiţi asupra lui, simţim în dreapta, pe retină, prezenţa unei lumini şi a unui semnal iritant – o pată de roşu – care ne fac să ne deplasăm privirea şi să descoperim tenul alb al Fecioarei în rochie roşie, adevăratul *centru compoziţional*, de unde începe de fapt acţiunea.

De acolo atenţia alunecă pe braţele Maicii Domnului până la Prunc (*al doilea centru luminos*) se înclină spre regele mag îngenuncheat în faţa lui, înveşmântat într-o mantie de mătase albă strălucitoare *(al treilea centru)* şi care ţine o cădelniţă cu tămâie.

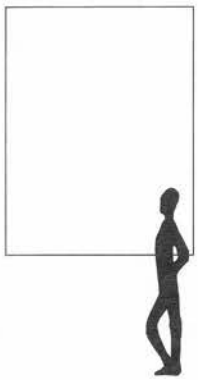
Lângă el, în stânga, drapat în roşu, se înalţă impunător al doilea rege mag *(al patrulea centru)* oferind lui Iisus un potir de aur. De la barba lui albă, trecând mai repede peste câteva personaje secundare, ajungem la turbanul lucios *(al cincilea centru)* al ultimului mag, cel burtos, care roteşte ochii jovial, aducându-şi darul, smirna. Lângă el, un bărbat în cămaşă albă ne conduce atenţia în sus, spre şirul slujitorilor, sfârşind cu capetele celor două cămile *(ultimul centru)*. Parcursul drumului compoziţional alcătuieşte *o spirală*, ca un melc, povestind acţiunea firesc: este sărbătoare şi Fecioara cu Pruncul primesc de la regii magi aur, smirnă şi tămâie, aduse din ţări îndepărtate – de unde vin şi cămilele.

Pentru a echilibra compoziţia, artistul a mai adăugat în dreapta jos capul boului care, potrivit legendei, a suflat asupra ieslei încălzind nou-născutul, iar în stânga sus o coloană barocă, nepotrivită cu bârnele staulului, dar făcând legătura cu arhitectura fastuoasă a bisericii. Solemnitatea picturii de altar este obţinută prin aşezarea simetrică a personajelor principale faţă de axul vertical al imaginii şi gruparea lor în piramidă, corpul geometric cel mai stabil. Toţi sunt însă redaţi în mişcare, cu gesturi şi expresii vii. Deşi în pagină sunt cuprinşi toţi eroii povestirii, porţiuni ale veşmintelor lor sunt lăsate în afara cadrului, indicând în acest fel continuarea compoziţiei, deschiderea ei spre spaţiul înconjurător.

Plasarea tuturor centrelor de interes într-un plan apropiat duce gândul la o scenă de teatru, în care cerul albastru din fundal pare decor. Atmosfera de spectacol, compoziţia dinamică, în spirală, gesturile vii ale personajelor, senzaţiile tactile date de materialele pictate (de la satenul mantiilor la marmura coloanei şi până la paiele împrăştiate pe jos) sunt caracteristici ale *stilului baroc*.



◂ Drumul citirii compoziţiei



◂◂ Peter Paul Rubens (1577-1640), ***Închinarea magilor,*** 1624, ulei pe pânză, 447 × 336 cm, *Musee Royal des Beaux Arts,* Anvers

◂ Detalii: al treilea rege mag

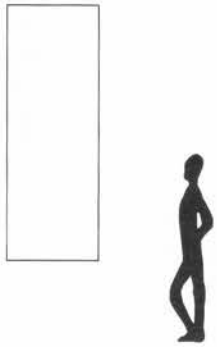
Muzeul Național de Artă al României

CUM ESTE LUMINAT DRUMUL?

Tabloul de altar *Închinarea păstorilor,* de El Greco, pictat pentru o biserică din Spania, reunește două compoziții, suprapuse pe verticală, reprezentând lumea pământească și pe cea divină. Din *centrul geometric* al tabloului, simțim pe retină, în jos, focarul de lumină al Pruncului, culcat pe o năframă albă, radiind ca o lampă. Acesta este *primul centru de interes*. De acolo suntem chemați spre stânga de razele care se scurg pe rochia roșie a Fecioarei, pe chipul ei palid, alungit.

Lumina ne conduce apoi pe figura îngerului cu brațele încrucișate pe piept, pe aripă, apoi pe profilul păstorului și pe mantia lui galbenă. Trecem ușor peste păstorul îngenuncheat cu spatele la noi, până la mielul simbolic, culcat lângă toiag, lângă care e iscălit artistul, pe un petec de hârtie. Aici, lumina e cea care construiește compoziția, lăsând să dispară în umbră tot ceea ce nu interesează. Ea nu este însă produsă firesc de soare, foc sau lumânare, ci izvorăște, ca un miracol, din trupul micului Iisus.

Ea pare că arde și decolorează tot ce întâlnește, albind veșmântul roșu al Fecioarei și fețele celor din jur. În partea superioară a tabloului pare că se desfășoară un alt ghem de lumină, mult mai straniu, galben-verzui, fosforescent, difuz, în care se disting cu greu siluete de îngeri, drapaje, panglici cu inscripții.

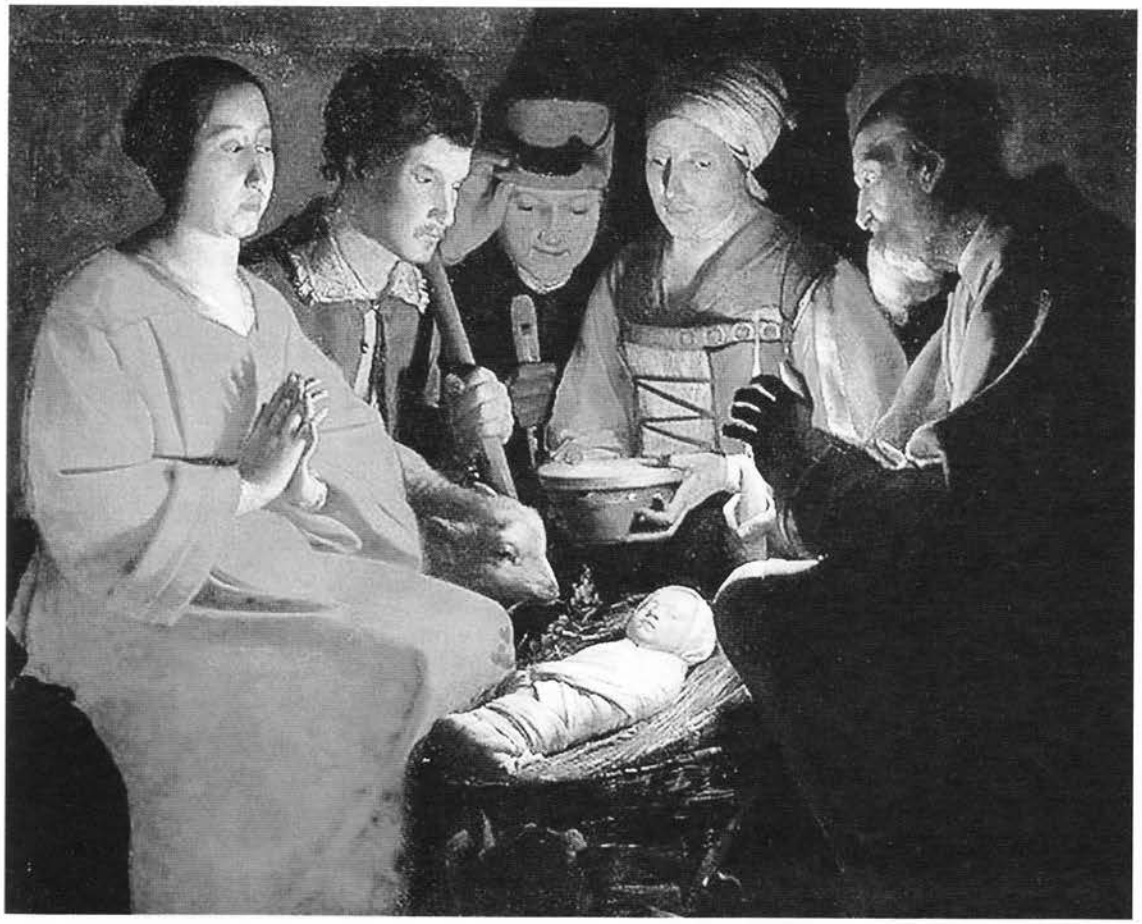


El Greco dorea să facă vizibilă lumea nevăzută, divină, folosind cu totul alte mijloace picturale decât pentru înfăţişarea lumii reale. Fiinţele supranaturale au de aceea forme alungite, care nu mai respectă proporţiile anatomice şi par alcătuite dintr-o materie fluidă, fără greutate.

Drumul compoziţional descrie o *spirală* – forma preferată a compoziţiilor secolului XVII, întâlnită de noi şi la Rubens.

Şi în *Închinarea Păstorilor,* de francezul Georges de la Tour, compoziţia este construită prin *lumina* care scoate chipurile din umbră. De la *Pruncul* înfăşat privirea e atrasă de veşmântul roşu al *Fecioarei*, după care se răsfiră în evantai pe figurile *păstorilor*, până la bărbatul din dreapta, care ţine lumânarea – sursa reală de lumină – apărându-i flacăra cu mâna.

◀◀ El Greco
Închinarea păstorilor,
346 × 137 cm,
Muzeul Naţional de Artă,
Bucureşti



◀ Georges de la Tour
Închinarea Păstorilor,
1643,
ulei pe pânză,
106,5 × 131 cm,
Muzeul Luvru, Paris

▲ Detaliu

Domenikos Theotokopoulos zis **El Greco** (1541-1614)
Pictor de origine cretană, format pe lângă iconari bizantini, apoi la Veneţia, şi stabilit în Spania, la Toledo. Considerat manierist deoarece, la sfârşitul secolului XVI, nu se încadrează în formula Renaşterii italiene. Cu el începe secolul de aur al picturii spaniole din secolul XVII. A întrupat ca nimeni altul idealul vieţii spirituale din prima etapă a mişcării Contrareformei catolice. În portrete a fixat chipul nobilului spaniol. Ilustrând teme religioase, a ţinut să distingă lumea lui Dumnezeu de cea a muritorilor, deformând proporţiile personajelor sacre, dându-le aspectul imaterial al flăcărilor şi modificând sugestiile senzoriale date de veşminte, nori etc.

Georges de la Tour (1593-1652)
Pictor francez din prima jumătate a secolului XVII, din perioada asimilării modelelor olandeze (regăsite în tematica populară) şi italiene (clarobscurul lui Caravaggio), interpretate însă cu o rigoare care aminteşte raţionalismul filosofului contemporan Descartes, pregătind desfăşurarea stilului clasic francez din a doua jumătate a secolului, în jurul palatului de la Versailles.

RAPHAEL VRBINAS
M
DIIII

CUM ESTE INTERPRETATĂ TEMA?

În oglinda fermecată a artei se răsfrânge toată lumea văzută, dar şi cea nevăzută – închipuirile, visele frumoase, ca şi coşmarurile omenirii. Paul Klee spunea: „Arta nu redă vizibilul, ea face vizibil".

Istoricii de artă şi negustorii de tablouri deosebesc compoziţiile tematice, după *subiecte: religioase, istorice* şi *scene de gen* (din viaţa zilnică a oamenilor obişnuiţi).

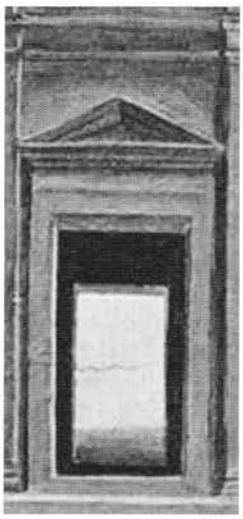
De asemenea, ei separă portretul de peisaj (deşi uneori persoana reprezentată e plasată în natură).

Aceste denumiri sunt ca nişte sertare, bune pentru a face ordine, dar neîncăpătoare pentru marea varietate a genurilor, între care există treceri şi amestecuri. E greu de trasat graniţe precise între *arta concretă* şi cea *abstractă* (figurativă şi nonfigurativă), *realistă* şi *fantastică* etc. Tabloul, în aparenţă cel mai fidel faţă de realitate, ascunde un mesaj care poate fi descifrat doar citind cu atenţie ce spun liniile, formele şi culorile lui.

Mai interesantă decât titlul lucrării (corespunzând comenzii), e *interpretarea* autorului. Pe lângă artistul care emite şi privitorul care receptează, pentru stabilirea comunicării mai este nevoie de materializarea mesajului într-un obiect (tablou) care costă bani.

Comanditarul, Mecena, sponsorul, sau cum mai poate fi numită sursa finanţatoare, *impune* (de obicei) *subiectul* lucrării, pe care artistul o realizează în felul său.

Unul din cele mai bune exemple pentru modul în care un pictor poate mulţumi pe cel care i-a plătit lucrarea, satisfăcându-şi totodată şi propria nevoie de exprimare, este panoul lui Rafael Sanzio, *Logodna Fecioarei*. Comandat pentru biserica orăşelului italian Citta del Castello, tabloul se adapta prin formă şi dimensiuni arhitecturii edificiului.



De la distanţă, acordul cromatic agreabil, în tonuri luminoase, amintind ilustraţiile manuscriselor medievale, trimite gândul spre atmosfera Renaşterii timpurii din secolul XV (de care Rafael într-adevăr se lega încă în această lucrare de tinereţe).

În mijlocul imaginii e capul preotului care, înclinat şi uitându-se în jos, ne ghidează privirea (prin oblicele tiarei şi bărbii) spre mâna Fecioarei, căreia Sfântul Iosif îi pune inelul logodnei. De aici, atenţia e atrasă de roşul rochiei personajului principal, Fecioara, după care remarcăm şi pe Sfântul Iosif şi celelalte figuri secundare.

Tot grupul e dispus pe un singur plan, ca într-un relief sculptat, aproape fără adâncime.

Decorul din fundal (care ocupă jumătatea de sus a tabloului) e văzut în perspectivă. În centru se înalţă o clădire de o supremă regularitate, aşa cum proiectau în acei ani Leonardo da Vinci, Bramante şi chiar Rafael – care a lucrat şi la planurile catedralei *San Pietro* de la Roma, finalizată de Michelangelo.

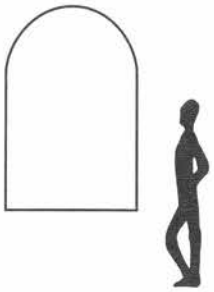
Nu e o capelă, ci o *lanternă*, cum se construiau în vârful catedralelor, deschisă de jur împrejur.

Privit cu atenţie, tabloul pare o alăturare a două imagini distincte, fiecare cu punctul ei de vedere şi cu structura ei compoziţională. Jos este lumea personajelor ideale, având în centru mâinile logodnicilor.

Sus e cea a construcţiilor ideale, cu un centru propriu – deschiderea prin care se vede cerul, un dreptunghi gol, luminos, o formă pură, ascendentă, care în secolul XX ar fi fost numită abstractă.

Partea de jos a tabloului ar fi fost suficientă pentru a îndeplini comanda şi a primi suma cuvenită. Rafael a folosit însă jumătate din spaţiul acordat pentru a da chip propriului său vis de arhitect al Renaşterii.

Acelaşi subiect, interpretat de El Greco, prezintă personajele sfinte ca pe nişte duhuri imateriale, cu forme de flacără (vezi pagina următoare).



◀◀ RAFAEL SANZIO (1483-1520)
Logodna Fecioarei,
1504 ulei pe lemn,
169 × 114 cm,
Muzeul Brera, Milano

Rafael Sanzio (1483-1520)
Pictor, arhitect şi decorator italian, a ilustrat cel mai clar stilul Renaşterii de la Roma în perioada de apogeu de la începutul secolului XVI. Cunoscut mai ales datorită ansamblurilor de picturi murale (stanzele, logiile), Madonelor („Madona cu sticletele", „Frumoasa grădinăriţă" etc.) şi portretelor (Baldassar Castiglione etc). Stilul său clasic a făcut să nu fie agreat în epocile de orientare anticlasică (în baroc, romantism, expresionism etc.) când a fost considerat academist, convenţional.

Muzeul Național de Artă al României

CE ASCUNDE TITLUL?

Văzut de la distanţă, tabloul *Atelierul,* de Jan Vermeer van Delft, ne invită să pătrundem dincolo de perdea spre încăperea luminată de soare, în care se lucrează în linişte. Prima privire sesizează de la început acţiunea, deoarece centrul geometric e plasat între pictor şi modelul său, în calea privirii lor. Atenţia e atrasă întâi de femeia care pozează, ca o alegorie a gloriei, de chipul ei oval încununat cu lauri şi de cartea pătrată, aurie, ca şi de trâmbiţă, apoi de silueta întunecată a artistului. Examinând mai departe tabloul, suntem chemaţi de felurite suprafeţe geometrice – din fundul încăperii până în primul plan, la perdeaua din stânga.

Mişcarea vie, în zig-zag, a privirii noastre suplineşte nemişcarea scenei pictate. Câteva detalii palpabile (scaun, hartă, lampă) câştigă încrederea privitorului în adevărul celor prezentate, făcându-l să accepte stilizarea geometrizantă a formelor. Aparent e vorba de un reportaj asupra realităţii contemporane, ca şi în celelalte tablouri de gen cu care olandezii îşi împodobeau locuinţele.

Paul Claudel a remarcat însă că picturile lor nu reprezentau deloc viaţa aspră de muncă sau înfruntarea oceanelor de către corăbiile cu pânze, prin care mica republică devenise cea mai modernă ţară a Europei. Tablourile oglindeau mai degrabă visul unei existenţe tihnite, într-un cuib ocrotit, în ordine şi curăţenie. Culorile dominante, galben şi albastru, văzute în lumina zilei venind pe fereastră, sunt aşternute într-o factură proprie artistului, în tuşe mici de culoare curată, ca picături în relief de consistenţa porţelanului. Aceste culori, *neamestecate* între ele, şi-au păstrat până azi strălucirea.

Vermeer anticipează pictura compatriotului său Mondrian, cu două secole mai târziu, care a visat la rândul lui la o *lume mai pură* (vezi pag. 79).

◀◀ El Greco
1541-1614
Logodna Fecioarei,
1504
ulei pe pânză,
110 × 83 cm,
Muzeul Naţional de Artă, Bucureşti

▲ Jan Vermeer van Delft
(1632-1675)
Atelierul, 1665,
ulei pe pânză,
120 × 100 cm,
Kunsthistoriches Museum, Viena

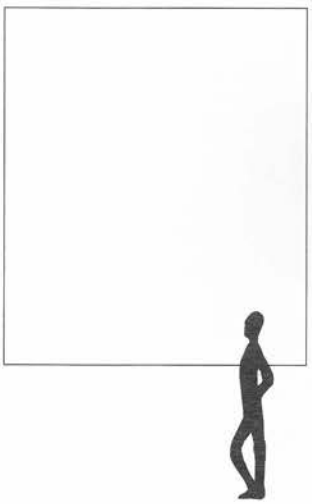
Jan Vermeer van Delft (1632-1675)
Pictor olandez, reprezentant al „micilor maeştri" (autori de tablouri de mici dimensiuni, destinate locuinţelor burgheze). Scenele sale de gen evocă momente de linişte, deseori bucuria muzicii – cântată la clavecin sau la chitară – în case îndestulate, de o ordine desăvârşită. Uitată complet timp de două secole, opera lui Vermeer a fost redescoperită în 1866 de criticul Thoré Burger. Vermeer, din opera căruia se cunosc doar 35 de tablouri certe, a fost imitat în timpul celui de-al Doilea Război Mondial de Van Meegeren.

CE ASCUNDE UMBRA?

În Spania secolului XVII, Diego Velázquez a pictat un subiect similar – *Meninele* (domnişoarele de onoare ale fiicei regelui). Pictorul s-a înfăţişat din faţă, în schimb nu vedem ce pictează, presupunem doar că în locul în care ne aflăm noi, privitorii, şedeau regele Filip al IV-lea şi regina, ale căror chipuri se răsfrâng în oglinda din centru.

Şi aici redarea fidelă a realităţii e depăşită. În contrast cu copilăria luminoasă a infantei Margareta, toată jumătatea superioară a pânzei, delimitată de linii rigide, e cufundată în întuneric. Pictorul redă astfel atmosfera sumbră, nu numai a palatului, dar şi a întregii Spanii din epoca Contrareformei.

◀◀ DIEGO VELÁZQUEZ
(1599-1660)
Meninele, 1656,
ulei pe lemn,
318 × 276 cm,
Muzeul Prado, Madrid



◀ Detaliu

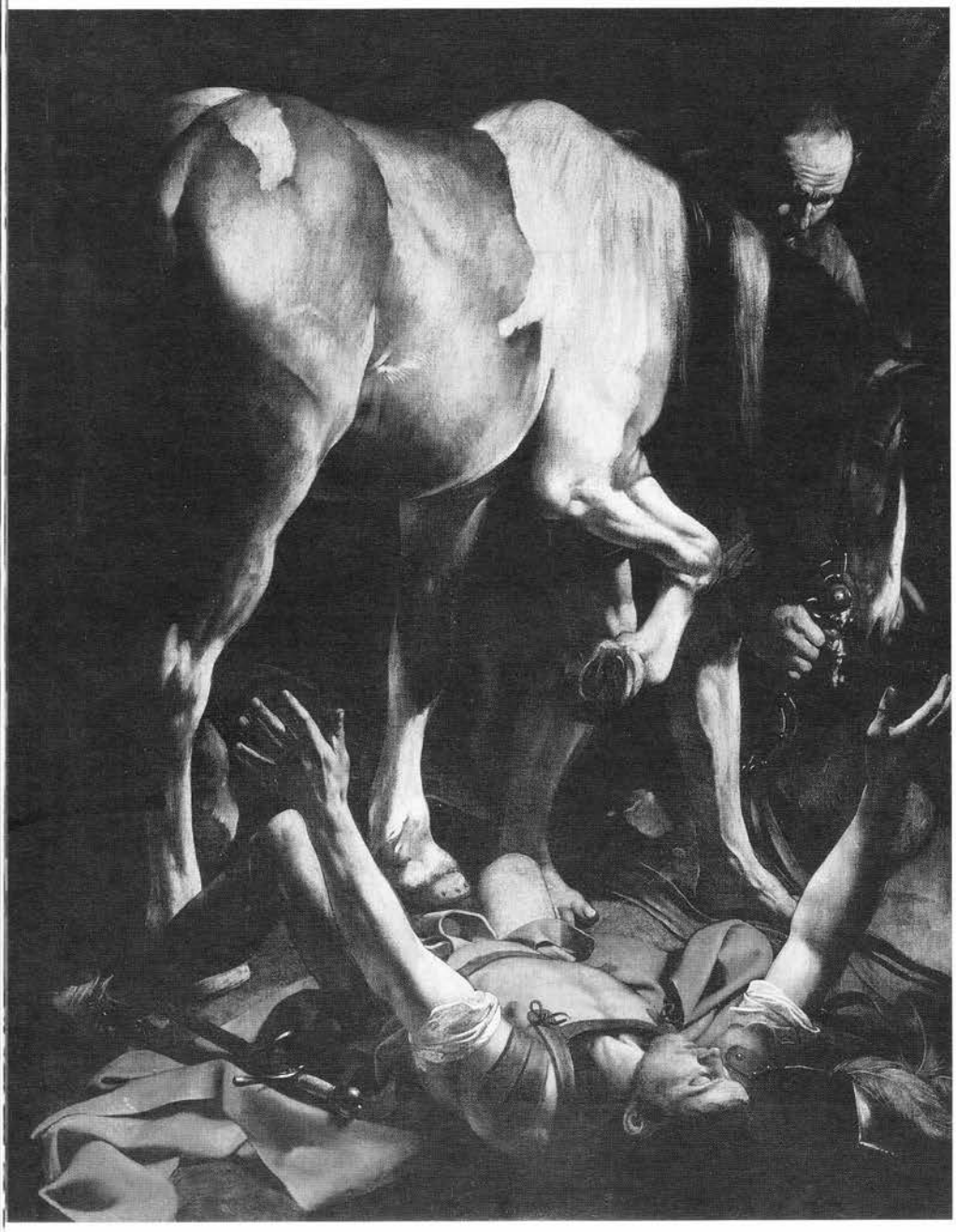
Diego Velázquez (1599-1660)
Cel mai important pictor spaniol din secolul de aur. Portretist oficial al regelui Filip al IV-lea, ocrotit de acesta de rigorile Inchiziţiei, nu a pictat altare, ca ceilalţi confraţi ai săi, ci doar compoziţii laice, mult mai libere. A vizitat Italia la îndemnul lui Rubens, desprinzându-se însă repede de sub influenţa clarobscurului caravaggesc. Şi-a luminat progresiv paleta, prevestind impresionismul. Picta cu tuşe largi, spontane, care compun imagini doar privite de la oarecare distanţă.

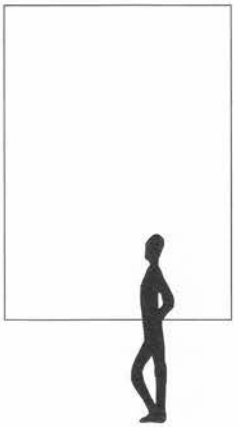
REPREZENTAREA TIMPULUI ŞI SPAȚIULUI

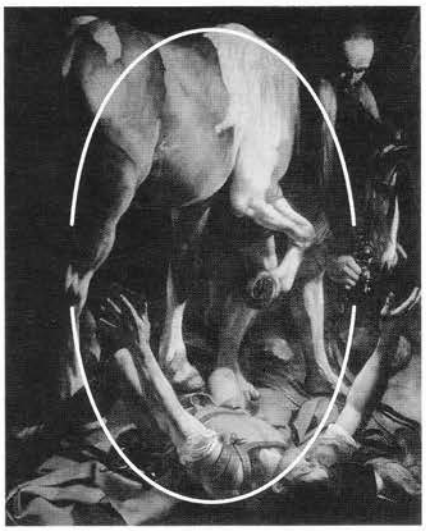
CUM ESTE PERCEPUT TIMPUL?

▼ CARAVAGGIO
(1599-1660)
Convertirea Sfântului Pavel,
1600,
230 × 175 cm,
Biserica Santa Maria del Popolo,
Roma

Timpul, care permite realizarea destinelor şi operelor dar provoacă şi distrugerea lor, iar în final, uitarea, pare înfrânt doar de artă – arc peste milenii. Nici arta nu iese din timp, dar fixează mesajul într-o formă durabilă, care poate fi receptată de mai multe ori – o melodie reluată *d'a capo*, o pictură revăzută. În artele plastice, timpul e „povestit" prin aşezarea într-o anumită succesiune a personajelor şi acţiunilor, ca de pildă prin plasarea mai multor scene în perspectivă, mai în faţă sau mai în spate, sugerând trecutul sau viitorul, sau prin







înşiruirea mai multor imagini pe registre succesive, ca în ilustraţiile de carte sau în benzile desenate. Parcursul obligatoriu al oricărui tablou, drumul compoziţional, se petrece în timp, mai încet sau mai repede. Un exemplu îl constituie *Convertirea Sfântului Pavel,* de Caravaggio: pe un format vertical şi cu un acord cromatic sumbru, cald, tabloul şochează prin centrul său întunecat, ca un „black hole" plin de mister.

Primul semnal luminos din apropierea *centrului geometric* este piciorul calului.

Aceasta ne dirijează în partea de sus a pânzei, cea mai intens luminată, unde se vede un cal. Artistul nu l-a descris însă, nu i-a desenat silueta cu claritate, ci l-a fragmentat în două culori, pentru ca privitorul să nu fie tentat să-şi fixeze atenţia asupra lui. Contemporanii artistului, din secolul XVII, erau inevitabil atraşi de rasele şi însuşirile cabaline, la fel cum oamenii reacţionează astăzi la automobile. Privind calul, simţim în partea de jos a retinei ca o senzaţie, şi plecăm ochii spre pata de roşu a mantiei care se întinde orizontal pe sol, ca muiată în sânge. Aici descoperim personajul principal: Saul (Pavel), căzut la pământ.

Comandantul oştii romane, pornit să-i pedepsească pe creştini, aude tocmai cuvintele lui Dumnezeu care-i revelează adevărul şi-l întoarce din drum. Braţele lui ridicate încercuiesc golul întunecos din centrul tabloului, în care parcă răsună, nevăzute, vorbele sacre.

Tradus în cuvinte, drumul compoziţional relatează acţiunea în următoarea ordine: de pe cal căzând ca trăznit, Saul (Pavel) aude cuvintele Domnului.

Spre deosebire de pictură, *fotografia* fixează o clipă din timpul real care, pentru imaginea surprinsă, încetează să mai curgă mai departe. *Oglindă a memoriei*, cum a fost numită fotografia, forţa ei de impresionare e dată de adevărul ei, cu puternice efecte sentimentale.

Pentru fotograf, timpul înseamnă clipa apăsării pe declanşator, care poate fi concluzia unor studii îndelungate sau numai o inspiraţie de moment. În toate cazurile, pentru a exista un *mesaj artistic*, trebuie să funcţioneze o *trăire incandescentă*, în care să fuzioneze *observaţia acută* a unui detaliu care naşte *ideea*, sesizarea rolului simbolic al instantaneului, implicând asociaţii, generalizări, meditaţii filosofice, fior poetic, sentimente, reacţii poli-senzoriale etc.

Doar astfel fotografia nu rămâne înregistrare pasivă ci devine *comunicare activă*, atingând în forma ei cea mai elevată, *arta*.

Henri Cartier-Bresson a prins într-o imagine fugară esenţialul artei totalitare: panoul uriaş înfăţişându-l pe Lenin, înalt cât un bloc, domină viaţa tuturor generaţiilor.

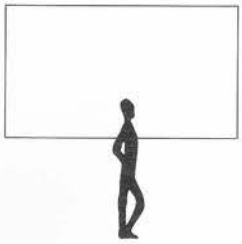
◀ Henri Cartier-Bresson ***Leningrad*** (foto), *Centrul Pompidou*, Paris

Michelangelo Merisi zis **Caravaggio** (1573-1610)
Pictor italian care marchează începutul barocului în secolul XVII.
Compoziţiile sale dramatice pentru altare catolice evocă martiraje, acţiuni în desfăşurare. Trăind în primii ani ai veacului, el a anticipat evoluţia artei ulterioare, fixându-i trăsăturile noi: teatralitatea, iluzia continuităţii spaţiului dintre imagine şi privitor, stimulându-i participarea, stârnirea reacţiilor polisenzoriale, în special tactile. Conflictul dintre forţele binelui şi răului e redat în primul rând prin confruntarea luminii şi umbrei, personajele sunt arătate doar parţial, ca sub reflectoare de scenă, desprinse din întunericul dens. Clarobscurul iniţiat de Caravaggio – tenebrosismul – s-a răspândit în toată arta europeană, marcând întreg secolul XVII.

CUM ESTE REDATĂ MIŞCAREA?

Pictorul Paolo Uccello, în *Bătălia de la San Romano,* a înfăţişat lupta dintre oraşul său, Florenţa, şi Siena, din 1432, ca pe un fel de turnir, în care se înfruntă cavaleri în armură.

▼ UCCELLO (1397-1475) ***Bătălia de la San Romano,*** 1456, 82 x 320 cm, *Galeria Naţională,* Londra

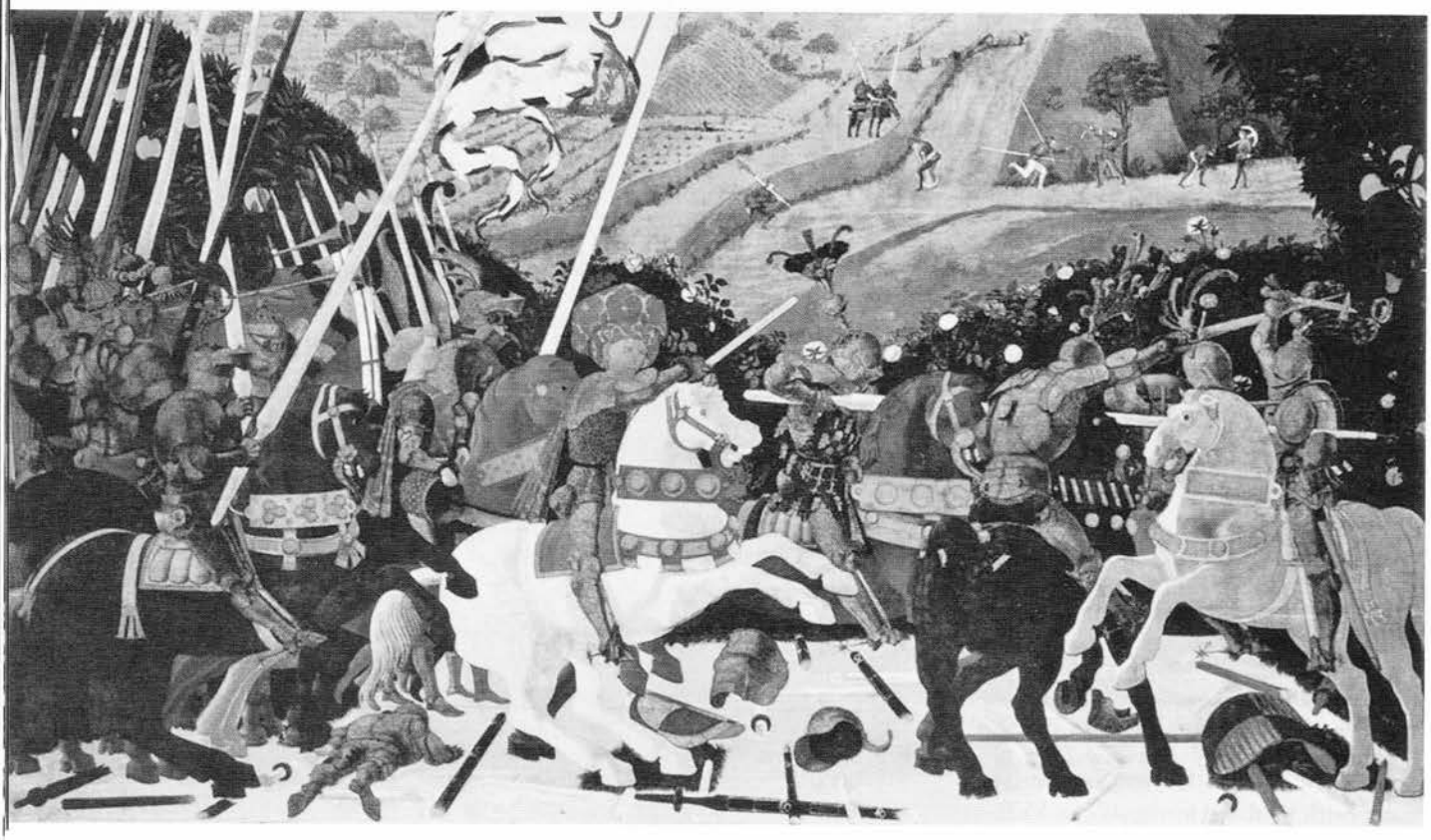


În centrul geometric al compoziţiei e capul armăsarului bălan, de unde privirea lunecă pe silueta luminoasă, înclinată, a calului. Apoi ne cheamă pata roşie a turbanului comandantului iar, în spatele lui, pelerina roşie a aghiotantului său şi, în urmă, ostaşii cu sulițele lor, dându-ne impresia că defilează prin faţa noastră. După ce am constatat că nu putem desluşi cât sunt de mulţi, ne uităm în dreapta, unde se petrece lupta. Privind mai cu atenţie, ne izbeşte precizia desenului, linia fermă, închegată a conturului volumelor statice.

Uccello, pictor al Renaşterii italiene, pentru care cunoaşterea legilor naturii era cea mai îmbătătoare aventură, a fost interesat în primul rând de construcţia corectă a oamenilor şi a cailor.

El a aplicat noile cercetări asupra anatomiei şi proporţiilor şi mai ales noua ştiinţă a perspectivei geometrice, care îi inspira o adevărată pasiune. Pentru cavalerul căzut, din stânga jos, dar şi pentru turbanul roşu sau pentru celelalte figuri, Uccello a făcut nenumărate studii, stabilind dimensiunile şi înclinarea fiecărui plan. Caii, prin claritatea formelor geometrice, apar înţepeniţi ca nişte căluşei de lemn. Spre a da senzaţia de mişcare, Uccello a subliniat liniile oblice, lungi, ale flamurilor şi lăncilor, îndreptate în aceeaşi direcţie, dar diferit înclinate, indicând înaintarea năvalnică a florentinilor. Impresia de animaţie e dată însă îndeosebi de risipirea pe toată suprafaţa tabloului a unor pete mici de culoare, toate planurile mari fiind fragmentate. Peste tot, puncte luminoase, albe sau aurii, ne atrag atenţia, precum clinchetul unor clopoţei.

Vorbind despre *mişcarea* dintr-o pictură, ne referim de obicei la reprezentarea ei în imagine, dar *impresia de mişcare* e de fapt determinată de deplasarea atenţiei noastre de la un punct la altul, mai repede sau mai încet, după cum ne sugerează autorul lucrării.



Ritmul mişcării, dat de *succesiunea oblicelor* în exemplele precedente, poate fi marcat prin orice fel de accente, acţionând ca şi cadenţa în muzică.

La fel cum Bach îşi potrivea ritmul după bătăile pulsului său regulat, se succedă în horă femeile etrusce, ca şi coloanele templelor greceşti, în pas egal, solemn. Dimpotrivă, „extrasistolele" din muzica lui Berlioz se regăsesc în zvâcnirea liniilor şi petelor din pictura lui Eugene Delacroix. Prin contrast cu Uccello, acesta redă mişcarea rapidă într-un desen în care liniile se deplasează şi se suprapun. Privirea noastră încearcă să desluşească formele, sărind de la o parte la alta a schiţei, care dă impresia că se schimbă în faţa ochilor noştri.

Un alt mod de a reda o mişcare rapidă, care depăşeşte posibilitatea de sesizare a ochiului uman, a fost încercat de artiştii din grupul futurismului italian, în dorinţa lor de a exprima dominantele vieţii din sec. XX, viteza şi violenţa.

Giacomo Balla, în *Dinamismul unui căţel în lesă*, a fixat toate fazele deplasării în spaţiu ale picioarelor câinelui şi ale stăpânei lui, precum şi vibraţia lesei. Este ceea ce se obţine şi în fotografie prin imprimarea pe o singură peliculă a mai multor poziţii care se succedă, neclaritatea fiind în acest caz necesară.

▼ ***Horă, dans funebru,*** pictură dintr-un mormânt din Ruvo, *Muzeul Naţional,* Neapole

◀ GIACOMO BALLA
Dinamismul unui căţel în lesă,
1912,
Colecţia A. Conger,
New-York

◀◀ EUGENE DELACROIX
(1789-1863)
Călăreţ,
tuş pe hârtie

Paolo Doni zis **Uccello** (1397-1475)
Pictor italian al Renaşterii timpurii, ucenic al sculptorului Ghiberti, a lucrat mozaicuri la Veneţia şi vitralii la Florenţa. Opera lui cea mai însemnată a fost ansamblul celor 3 episoade din *Bătălia de la San Romano,* pictate pe panouri, şi în care se împletesc fantezia decorativă a tapiseriilor gotice cu cercetările înnoitoare ale artistului Renaşterii în domeniul perspectivei, ajungând la înfăţişarea unor îndrăzneţe racursiuri.

Eugene Delacroix (1789 - 1863)
Pictor francez, reprezentant al curentului romantic din al doilea sfert al secolului XIX. A înfăţişat teme literare, simbolice sau alegorice în compoziţii dinamice, cu forme deschise, factură rapidă.

Giacomo Balla (1871-1958)
Pictor italian, membru al grupului futuriştilor din 1909, a pictat, mai ales în timpul Primului Război Mondial, unele din primele lucrări futurist-abstracte.

Cum este reprezentat spaţiul?

Despre spaţiul în care trăim şi care ne înconjoară se pot comunica date precise, calculate ştiinţific, cu un singur sens, fără posibilitatea mai multor interpretări. Distanţele se măsoară, înălţimea, grosimea şi adâncimea se indică exact în planurile şi elevaţiile inginerilor şi arhitecţilor. Aceste dimensiuni pot fi prelucrate pe computer, permiţând vizitarea unei clădiri pe ecran încă înainte de începerea construcţiei. În artă, spaţiul este însă numai una din componentele imaginii, supus, ca şi toate celelalte, transformărilor poetice care-i schimbă şi-i îmbogăţesc înţelesul, prefăcându-l în expresie a unor trăiri complexe.

Lumea poate fi privită din diferite puncte de vedere, ca de pildă:

• *de la înălţimea normală a unui om*, aşa cum îşi plasa ochiul pictorul Alberti, creatorul perspectivei geometrice ca şi Piero della Francesca;

• *de sus, din zborul păsării, „în plonjeu"* (sau din ochiul lui Dumnezeu) ca în miniaturile gotice sau în lucrările lui Bruegel;

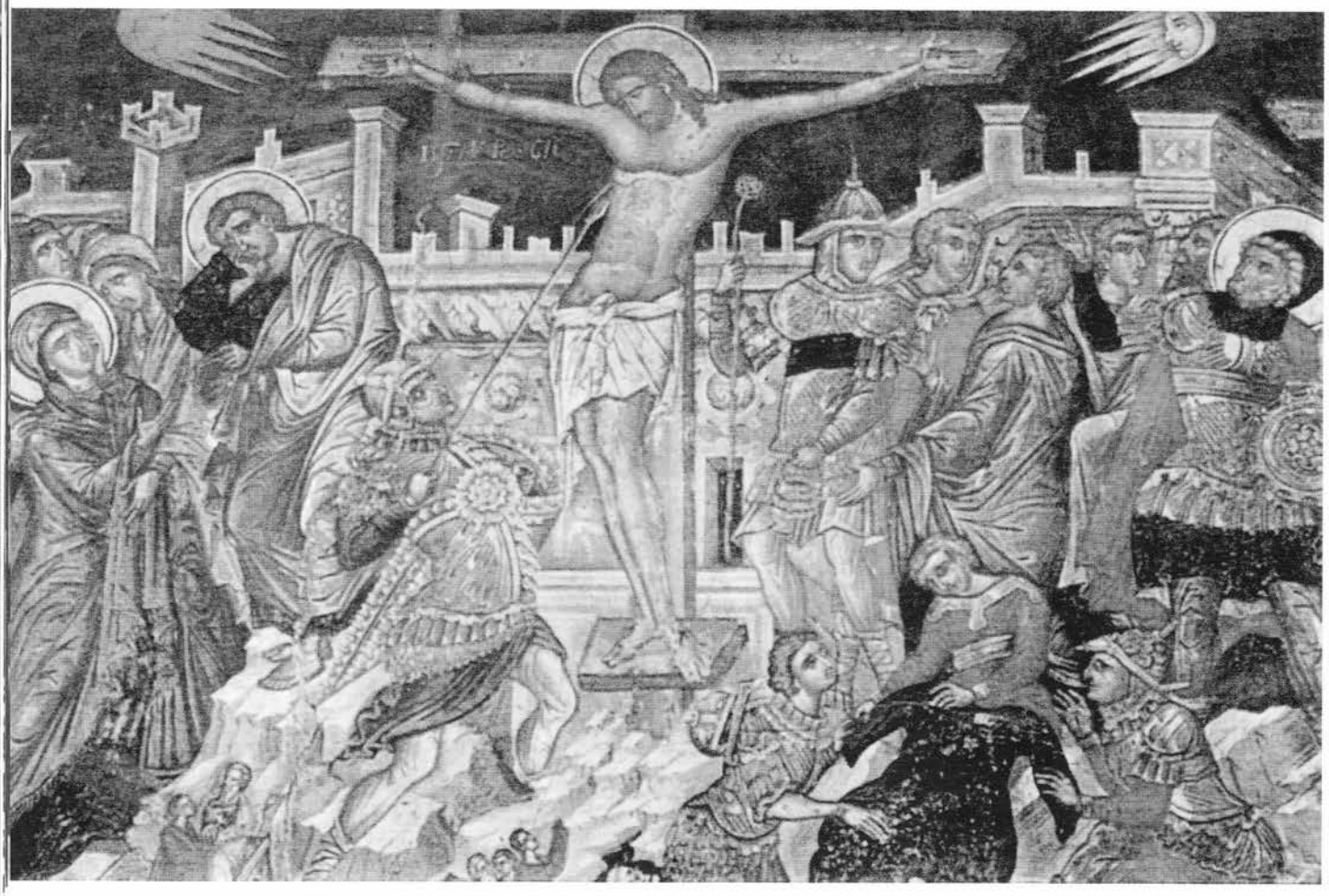
• *de jos, din contraplonjeu*, aşa cum vedem un monument sau o statuie înaltă, picturile lui Michelangelo de pe plafonul Capelei Sixtine sau pe cele baroce;

• *de la nivelul solului, „din ochiul broaştei";*

• *din imagine spre privitor, „perspectiva inversă"* etc.

Adâncimea câmpului vizual poate fi reprezentată prin construcţii de perspectivă geometrică (bazată pe desen) sau prin perspectiva aeriană (bazată pe culoare sau valoare, care redă foarte clar primul plan şi estompează progresiv planurile depărtate). Extinzând experienţa zilnică, percepem cu limpezime ceea ce ne este aproape (în spaţiu, dar şi în timp), şi mai neclar ceea ce este depărtat (trecut, viitor, vis sau amintire).

▼ ***Răstignirea,*** *Mănăstirea Meteora,* 1548, Grecia



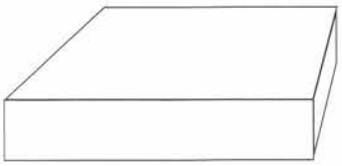
SPAȚIUL ANULAT

Pentru a vedea cât de mult diferă modul în care poate fi redat spaţiul în pictură, de la o lucrare la alta, potrivit personalităţii artistului, a idealului său, a stilului în care se înscrie etc., să privim împreună câteva compoziţii cu acelaşi subiect: *Răstignirea lui Hristos*. Această temă a apărut în arta creştină transpusă în fresce, icoane şi obiecte de cult iar semnul crucii a devenit principalul simbol al credinţei. În pictura murală bizantină de la Meteora (Grecia), scena religioasă este redusă la trăsăturile ei esenţiale, lipsită de detalii palpabile sau anecdotice.

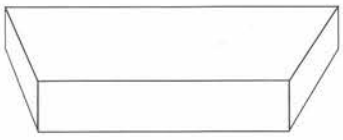
Ea pare extrasă din spaţiu şi timp, ca o schemă ideală. Pictată pe peretele bisericii, scena se aşterne plată pe suprafaţa netedă a zidului, pentru ca suportul să rămână vizibil, ca o componentă solidă a construcţiei, şi să nu pară găurit de un spaţiu iluzoriu. Aşezarea personajelor e solemnă, simetrică, cu crucea pe care e răstignit Hristos în centru. De o parte şi de alta, Fecioara şi Sfântul Ion, înconjuraţi de soldaţi, formează grupuri compacte, ca două volume echilibrate pe talgerele unei balanţe. Acţiunea e marcată de oblica suliţei cu care ostaşul roman îi înţeapă coasta lui Iisus. Mişcarea pare însă oprită în loc, fixată de conturul dur, ca săpat în stâncă. Fundalul, un zid de cetate, e plat, tratat decorativ, fără adâncime. Perspectiva inversă (vezi scândura de la picioarele lui Iisus), arată că scena se petrece pe alt tărâm, de unde de fapt sfinţii îi privesc pe oameni.

Anularea spaţiului şi timpului se vede şi în icoanele pe sticlă, lucrate mai ales în Transilvania.

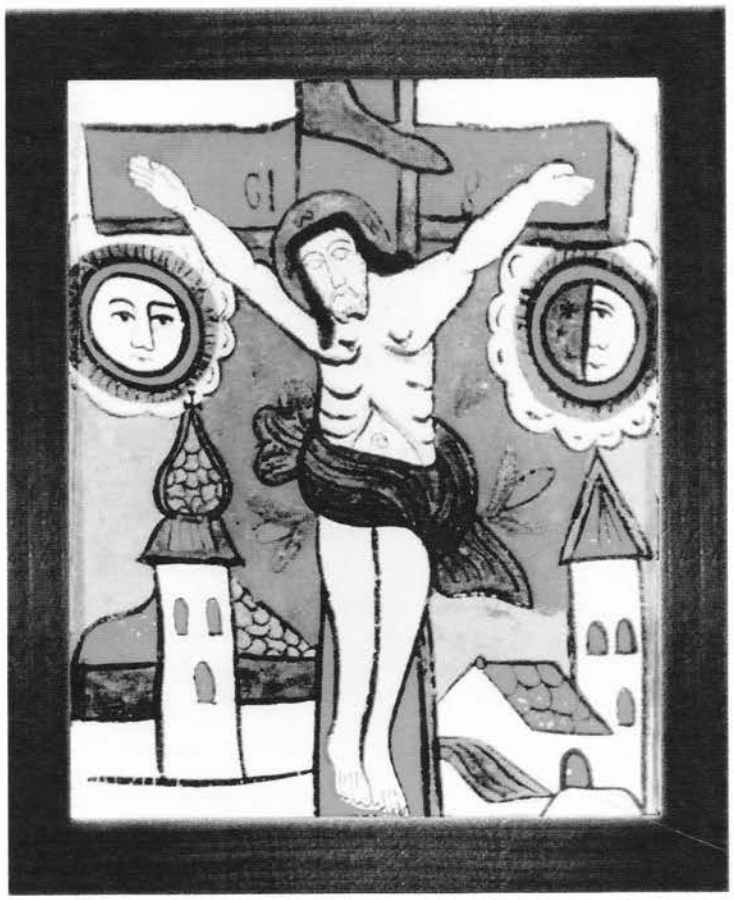
În secolul XVIII, în satul Nicula, aproape de Cluj, mulţi oameni veneau să se închine la o icoană de lemn înlăcrimată miraculos. Ca să le vândă amintiri, ţăranii din sat s-au apucat de pictură: puneau ochiuri mici de geam peste icoane şi le copiau direct pe sticlă. Întâi desenau conturul cu negru (din negru de fum, clei şi gălbenuş de ou), apoi nevestele şi copiii aşterneau culorile de ulei şi înrămau sticla (cu pictura pe dedesubtul ei).



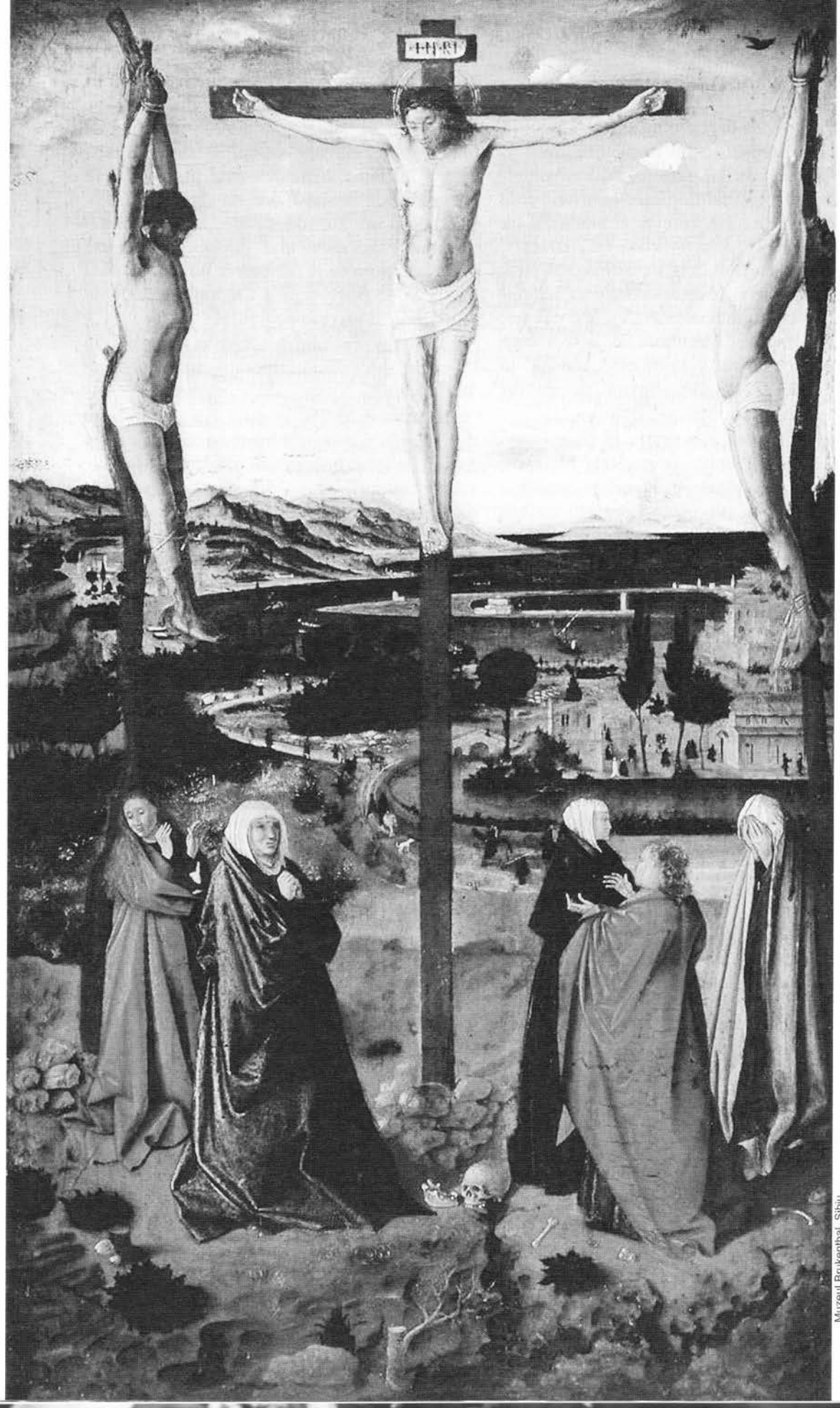
Perspectiva corectă



Perspectiva inversă



◀ ***Răstignirea,*** icoană pe sticlă de la Nicula (Cluj), începutul sec. XIX, 24 × 19 cm, *Colecţia I. Dancu,* Bucureşti



Muzeul Brukenthal, Sibiu

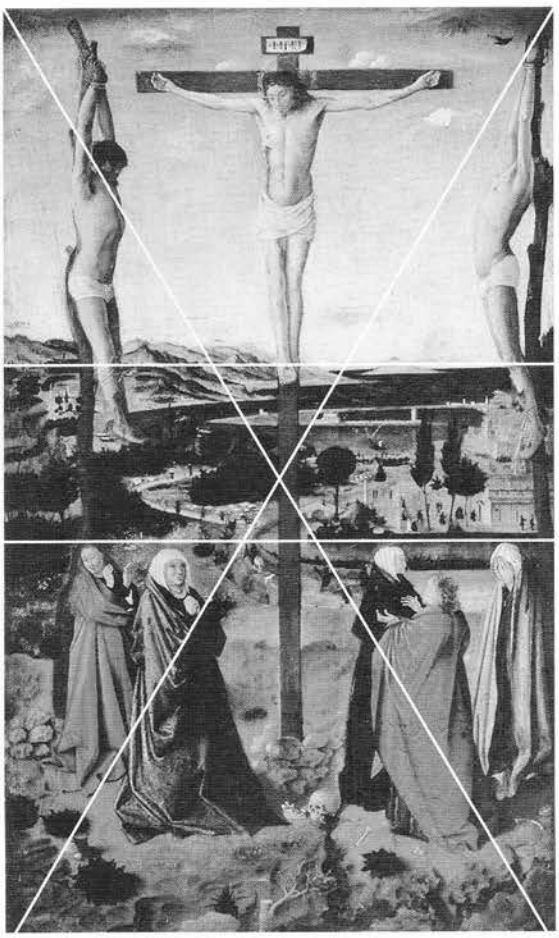
SPAȚIUL VĂZUT DIN ZBORUL PĂSĂRII

Tabloul *Răstignirea*, de pictorul italian Antonello da Messina, are lemnul curbat, probabil ca urmare a purtării icoanei la procesiuni şi expunerii ei la schimbări bruşte de temperatură, de la răcoarea bisericii la soarele meridional.

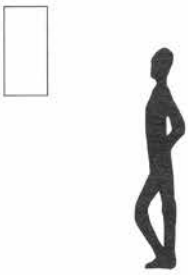
Scândurica de două palme pare a concentra, ca o lentilă de cristal, întregul univers în câteva tonuri de smalţ. Privind-o, o ciudată forţă magnetică te atrage şi te soarbe încet către tărâmurile îndepărtate. Linia orizontului împarte tabloul în două registre: cel de sus – al cerului luminos, în care pare că se topesc trupurile răstigniţilor – şi cel de jos – terestru, alcătuit din superbele siluete statuare ale Mariilor şi a Sfântului Ion, ca stane de piatră, întrupări ale durerii stăpânite.

Prezenţa densă, telurică, a trupurilor omeneşti, care fac corp comun cu dealul pământiu, şi golul nesfârşit al cerului diafan, care se pierde în zare, se pun în valoare reciproc. Maestru în arta contrastelor, Antonello trece de la gravitatea personajelor tratate ca nişte blocuri imobile din prim-plan, la veselul furnicar din depărtare, din valea de la picioarele crucilor. Coloristic, tabloul e în primul rând un dialog între brunuri grele şi bleuri străvezii, ca voci ale pământului şi cerului. Antonello da Messina a folosit pictura în ulei, una din inovaţiile tehnice ale Renaşterii (a cărei perfecţionare era datorată lui Van Eyck din Ţările de Jos). Suprafaţa uleiului solidificat dă impresia că peisajul e văzut prin transparenţa unei ape limpezi, ca pietricelele pe fundul unui pârâu. Imaginându-şi *Răstignirea* implantată în realitate, adusă pe pământ în oraşul său natal – portul Messina – Antonello a folosit un efect dramatic oferit de natură, contrastul neaşteptat dintre apa mării, întunecată, albastru-neagră şi dealurile cretoase aproape albe, cum pot fi văzute şi azi. Fiorul poetic e declanşat de seninătatea celestă, ce se aşterne ca o binecuvântare peste întregul pământ. Şi iată cum monumentalitatea nu e în funcţie de mărimea lucrării, ci de mesajul ei.

◀◀ ANTONELLO DA MESSINA (1430-1479) ***Răstignirea,*** 39 × 23 cm, *Muzeul Brukenthal,* Sibiu



◀ Drumul citirii compoziţiei

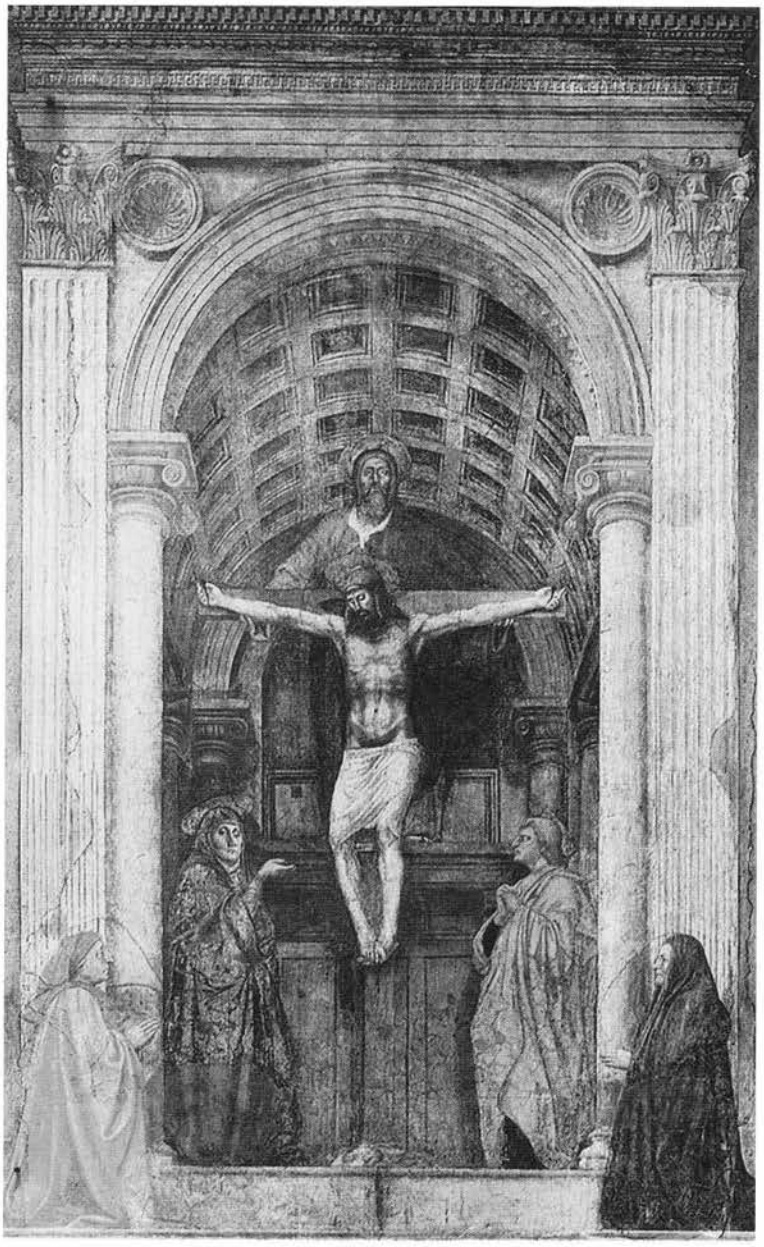


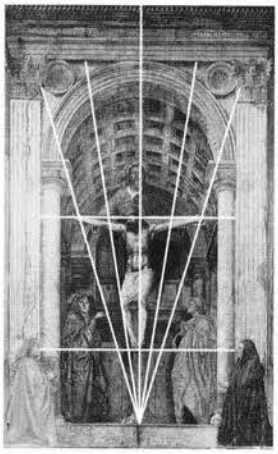
Antonello da Messina (1430-1479)
Pictor italian reprezentant de seamă al Renaşterii timpurii din secolul XV. Sicilian, din sudul peninsulei stăpânit de spanioli, a cunoscut de timpuriu pictura flamandă, minuţioasă, în ulei, a lui Van Eyck. Străbătând Italia, el a asimilat lecţia lui Piero della Francesca, oprindu-se apoi la Veneţia unde şi-a însuşit colorismul specific maeştrilor locali. El a realizat astfel o sinteză unică a artei diferitelor centre italiene, dar şi a principalelor şcoli europene (Altarul *Sf. Sebastian, Fecioara Bunei Vestiri* etc.).

SPAȚIUL REDAT ÎN PERSPECTIVĂ GEOMETRICĂ

Cel mai aproape de *viziunea corectă, normală* a spaţiului e pictura murală a italianului Tommaso di Giovanni, zis Masaccio. Trăind la Florenţa, la începutul Renaşterii, Masaccio era cuprins, ca şi ceilalţi artişti italieni, de entuziasm pentru noile posibilităţi de figurare a spaţiului prin *perspectiva geometrică*. Noua ştiinţă, care se năştea în atelierele contemporanilor ca Uccello, a fost descrisă în „Cartea despre pictură", de Leon Battista Alberti, apoi în tratatul lui Piero della Francesca şi mai târziu în tratatele lui Leonardo da Vinci, Albrecht Dürer şi alţii.

Spre deosebire de stilul gotic, în care lumea apărea imensă, văzută de undeva din aer, iar omul doar o părticică infimă din creaţia divină, Renaşterea a privit universul prin prisma artistului, de la înălţimea omului. Toate razele venite de la obiectele din jur se strâng în ochiul acestuia, formând „conul vizual", iar suprafaţa tabloului îl intersectează, ca o fereastră de sticlă. Pentru simplificare, se acceptă convenţia vederii cu un singur ochi. Punctul de vedere al privitorului se proiectează pe linia orizontului (care se află mereu la înălţimea ochiului),





▸▸ Perspectiva geometrică a *Sfintei Treimi*, a lui Masaccio

Perspectiva reală a *Bisericii Saint-Savin -sur-Gartempe*, (sec. XII), Franţa foto

▸ MASACCIO (1404-1428) ***Sfânta Treime***, 1426, frescă, 667 x 317 cm, *Biserica Santa Maria Novella*, Florenţa

fixând centrul tabloului. Se constată că toate liniile egale între ele, paralele cu orizontul, pe măsură ce se depărtează de noi, se micşorează şi se apropie între ele, liniile care unesc extremităţile lor întâlnindu-se pe linia orizontului în *punctul de fugă central*.

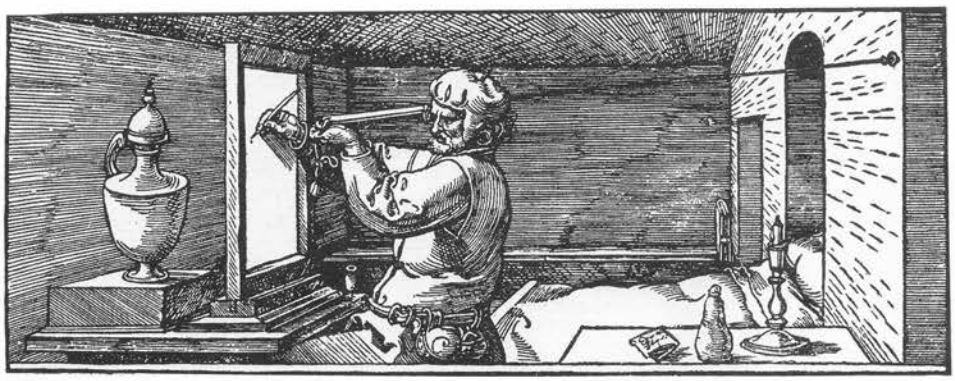
Masaccio şi-a demonstrat toată măiestria în aplicarea noilor cuceriri ale *perspectivei liniare* în fresca din Biserica Santa Maria Novella din Florenţa, în care a încadrat *Răstignirea* într-un *spaţiu imaginar* al unei capele boltite. Linia de orizont este plasată foarte jos, sub piciorul crucii, care se înalţă monumentală. Toate liniile şi planurile paralele între ele fug în adâncime, întâlnindu-se pe linia de orizont, determinând cu precizie forma şi dimensiunile fiecărui detaliu din cadrul arhitectural.

Structura proiecţiei perspectivice e atât de corectă încât s-a presupus că Masaccio a fost ajutat de prietenul său, Filippo Brunelleschi, cel mai important arhitect al Florenţei din acea vreme (aceeaşi schemă reiese şi din fotografia interiorului unei catedrale).

Stăpânirea spaţiului prin calcule matematice apărea în Renaştere ca o victorie a minţii în efortul de dezlegare a misterelor universului. Italienii construiau compoziţii spaţiale cu bucuria descoperirii legilor ascunse ale firii. Se povestea despre pictorul Uccello că spunea mereu „Ce frumoasă este perspectiva!".

Preocupaţi de calculele lor, punând în perspectivă clădiri şi obiecte cu forme geometrice, italienii şi-au limitat aria picturii la spaţiul apropiat, citadin, construit de om, vizibil cu claritate, uitând că dincolo de el se întinde spaţiul cosmic, infinitul fără margini. Cu aceeaşi rigoare a construcţiei, Masaccio a reprezentat şi personajele cu siluete statuare, solide şi impunătoare. Principala lor calitate pare forţa, dar şi stăpânirea de sine, care impresionează şi în sculpturile lui Donatello. În prim-plan, în afara capelei, ca şi cum s-ar afla în spaţiul nostru, stau îngenuncheaţi ctitorii, cei care au comandat lucrarea pentru ca numele lor să fie pomenit în veci.

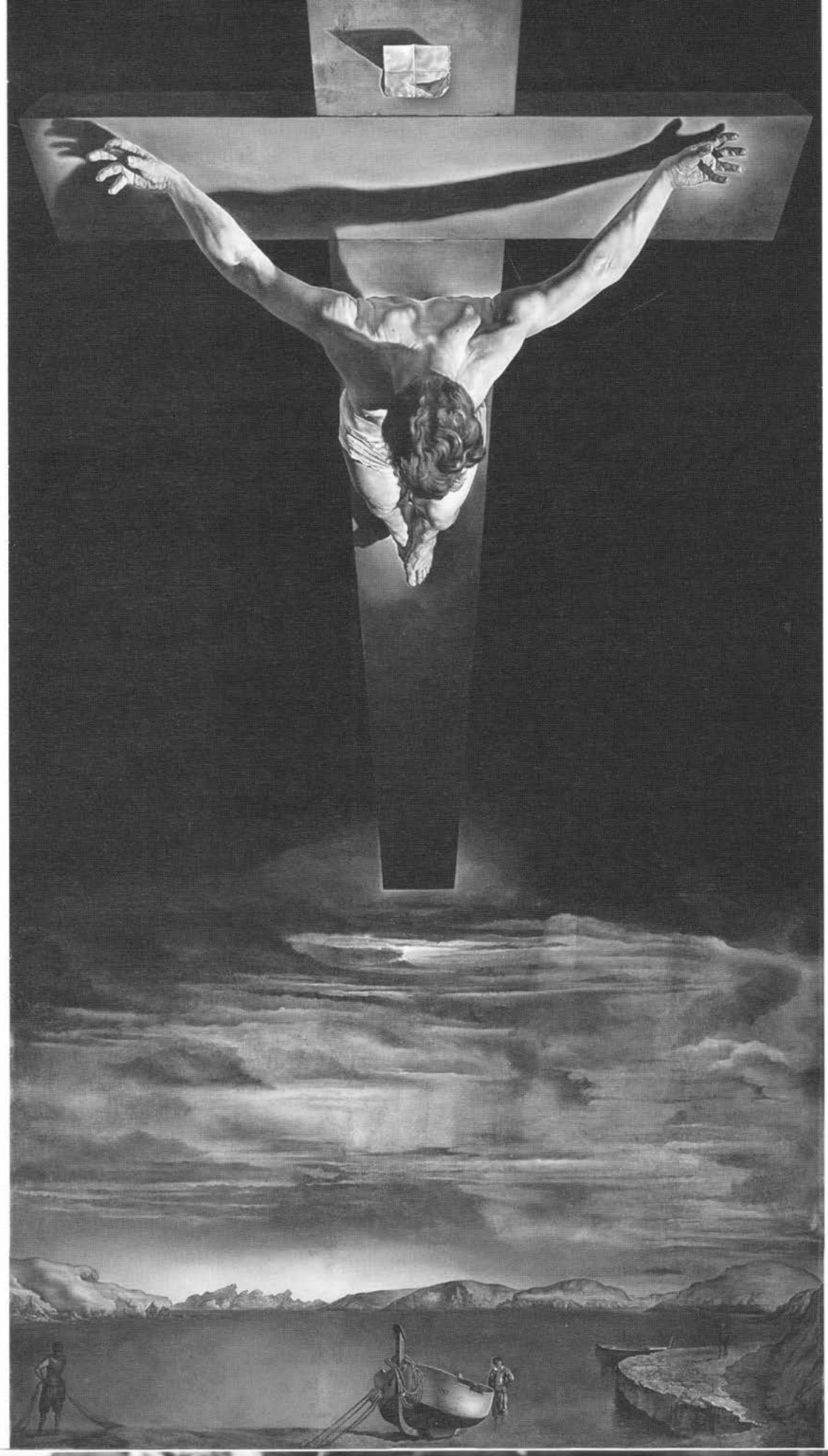
Pentru a desena cât mai corect în perspectivă, artiştii Renaşterii, precum germanul Albrecht Dürer, foloseau cadre transparente de sticlă.



◀ ALBRECHT DÜRER, *Perspectiva*

◀ ALBRECHT DÜRER, *Pictor desenând o femeie culcată*, *Muzeul Albertina*, Viena

Tommaso Masaccio (1401-1428)
Primul pictor al Renaşterii timpurii italiene din sec XV, s-a afirmat în primii ani ai secolului la Florenţa. Mergând pe urmele lui Giotto, a realizat ansamblul de fresce din capela Brancacci. Admiraţia pentru sculptura antică, clasică, se citeşte în volumele masive ale personajelor, cu forme stilizate, geometric regulate, statice. Compoziţiile sugerează basoreliefuri, iar fundalul e de obicei alcătuit din clădiri cu aceeaşi structură clară, ilustrând dominaţia raţiunii umane asupra naturii.



▸ SALVADOR DALÍ
(1904-1987)
Hrist al Sfântului Ioan al Crucii,
1951,
ulei pe pânză,
230 × 103 cm,
Art Gallery, Glasgow

SPAȚIUL INFINIT

Spaniolul Salvador Dalí a pictat *Răstignirea* ca pe o vedenie cutremurătoare: crucea plutește pe cerul întunecat, dând aproape senzația prăbușirii peste privitor, ca un avion care trece pe deasupra capului, foarte jos. Viziunea spațială a epocii noastre, în care zborul a devenit un fapt cotidian, a înrâurit desigur și arta sacră.

Barocul a cultivat *mișcarea*, iar în arta secolului XX, *futurismul* a introdus *viteza*.

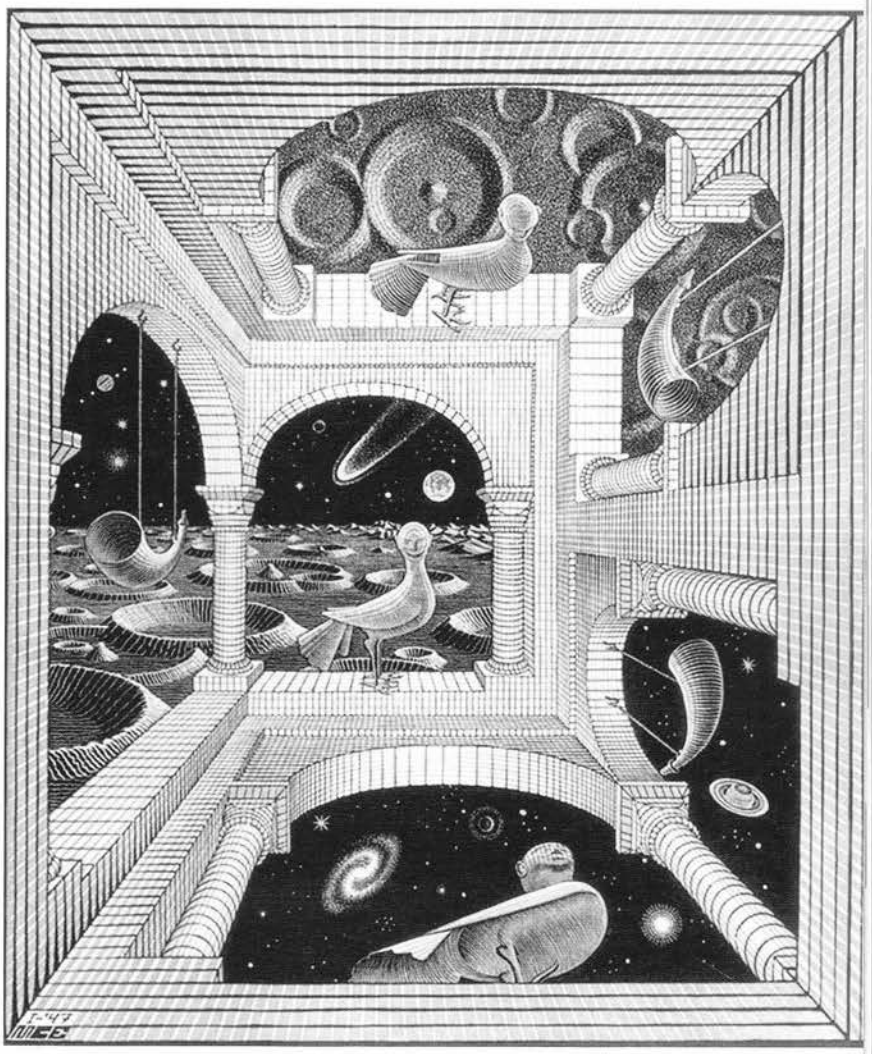
Pentru a da impresia deplasării rapide, liniile paralele ale lemnului crucii se apropie între ele vertiginos. La fel de brutal descresc și dimensiunile trupului lui Iisus, în *racursi* (de la cuvântul francez *raccourcir* = a scurta), văzut dintr-un punct de vedere total inedit, de deasupra capului. Redarea realistă a trupului, după tradiția secolului de aur al picturii spaniole (secolul XVII), ilustrată de Ribera sau Zurbarán, face apariția și mai surprinzătoare.

Artistul folosește spațiul continuu baroc, îmbrățișând întregul univers, lumea terestră a oamenilor (cu munți, lac, bărci și pescari), în legătură directă cu prezența divină.

Arta lui Dalí (ca și a celorlalți suprarealiști) urmărește să șocheze, să zdruncine monotonia existenței banale, cotidiene, prin revelarea altor lumi posibile. Dalí dovedește stăpânirea legilor perspectivei, pe care le folosește însă nu pentru a reda cât mai corect realitatea ci pentru a da sugestia minunii, care anulează adevărurile cunoscute ale științelor.

Tabloul intitulat *Altă lume*, de olandezul M. C. Escher, te zăpăcește prin deschiderea a trei perspective simultane asupra aceluiași peisaj lunar, văzut ba de sus, ba de jos, ba frontal. Starea de rău fizic pe care o inspiră se datorează mai ales faptului că, deși ne dăm seama că logic lucrul e imposibil, imaginea pare construită într-o perspectivă corectă. Dacă încercăm s-o demontăm, observăm că autorul a desenat întâi un cub perfect, ca o cutie fără capac (sau ca o scenă de teatru clasică), înfățișând apoi trei deschideri, fiecare dintre ele perforând doi pereți alăturați, cu câte o coloană la mijloc. *Iluzia spațială* provine din aspectul pânzei de fundal a decorului, care ar putea foarte bine să fie chiar al unei piese de teatru fantastice.

▼ M. C. ESCHER (1898-1972) ***Altă lume,*** gravură lemn



Salvador Dalí (1904-1987)
Reprezentant al curentului suprarealist (apărut în 1922, manifestul lui a fost publicat în 1924 de Andre Breton). După Primul Război Mondial, artele vizuale au continuat căutările unor noi moduri de comunicare prin imagine. Deoarece fotografia color preluase redarea fidelă a realității vizibile, pictura, destinată nu să descrie ci să exprime, a pornit în explorarea subconștientului, încercând (pe urmele lui Freud) să-l elibereze de cenzura rațiunii.

M. C. Escher (1898-1972)
Grafician olandez, a trăit în Italia și Olanda, cunoscut datorită utilizării iluziilor optice (geometrice) în „metamorfoze" și „construcții imposibile".

RELAȚIA DINTRE OM ŞI UNIVERS

În orice imagine, autorul mărturiseşte, chiar fără să vrea, felul în care vede – şi mai ales cum simte – locul său în lume, în natură şi între oameni.

Artistul îşi poate concentra atenţia asupra eroului – împins în prim-plan – transmiţând încrederea în forţele omului de a stăpâni legile universului, sau poate – depărtându-se de el – să îmbrăţişeze cu privirea spectacolul naturii imense, populate de mărunte fiinţe trecătoare, lăsându-se năpădit de angoasă.

Creatorii au gravitat continuu între aceşti doi poli opuşi, denumiţi *clasic* şi *anticlasic* (sau *romantic*). Pentru a defini orientarea unei lucrări nu contează atât locul pe care îl ocupă în pagină omul sau natura (portret sau peisaj), mai important e dacă în imagine domină fie:

• raţiunea umană ordonatoare, creând structuri clare, geometric regulate, stabile, inteligibile – ca în picturile clasice ale lui Piero della Francesca, Rafael sau în parcul francez de la Versailles, trasat cu rigla şi echerul;

• natura sălbatică, în continuă mişcare şi transformare, plină de forţe misterioase, înfruntându-se dramatic, trezind temeri izbucnite din străfundurile subconştientului, iraţionale, ca în picturile romantice – de Caspar David Friedrich, sau expresioniste – de Edvard Munch, ca şi în „parcul englez", în care plantele par a fi lăsate să crească la întâmplare.

În cazul *stilului clasic*, artistul îşi construieşte opera sigur de sine, radiind încredere, ca şi zeul luminii Apolo, de unde numele de *apolinic*, pe când polul opus a fost denumit *dionisiac*, de la zeul vinului, Dionisos, în cinstea căruia se organizau în Grecia antică dansuri şi cântece dezlănţuite de ameţeala vinului, sursă a genului dramatic din literatură.

▼ Piero della Francesca (1410-1492)
Legenda Sfintei Cruci,
frescă, detaliu,
Altarul Bisericii San Francesco, Arezzo

VIZIUNEA CLASICĂ

Un exemplu de stil clasic este *Legenda Sfintei Cruci*, de Piero della Francesca. Trăind în epoca Renaşterii în Italia, acesta a fost un pasionat cercetător al geometriei, scriind un tratat despre perspectivă care permitea o redare cât mai corectă a spaţiului.

Bucuria desluşirii formelor şi culorilor în lumea din jur se împleteşte cu interesul pentru înţelegerea lor raţională. Desenul său stilizează volumele, împingându-le către figuri geometrice regulate (capul către sferă, gâtul spre cilindru etc.).

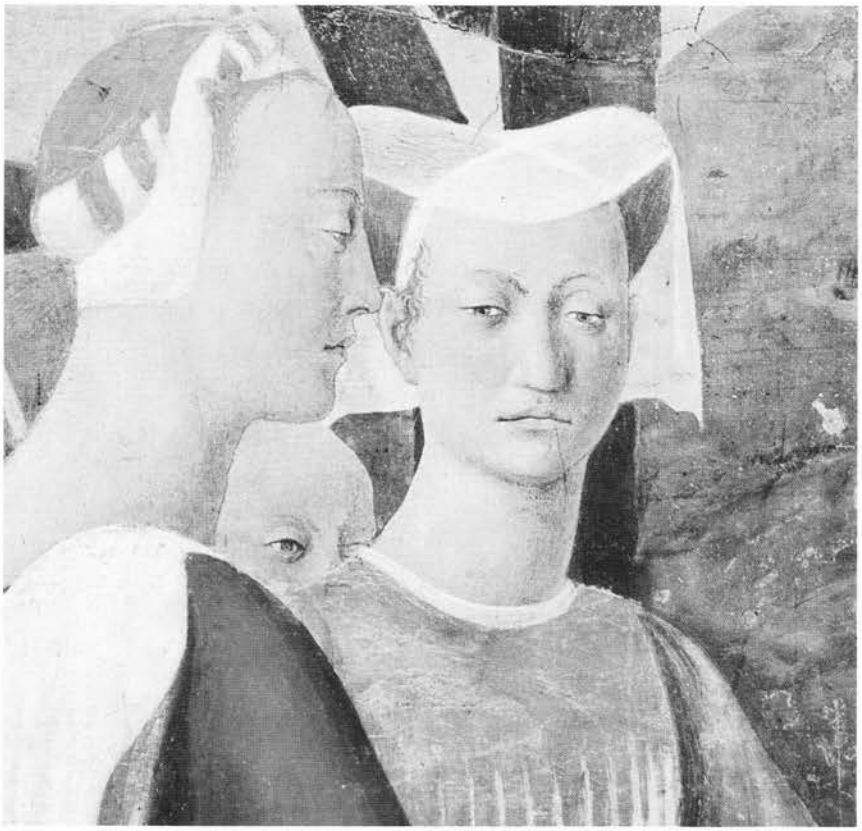
Culorile sunt aşternute clar între limitele ferme ale conturului.

Personajele stau nemişcate, permiţând examinarea pe îndelete a proporţiilor echilibrate. Lumina e difuză, fără o sursă precisă şi fără umbre adânci, ca lumina de laborator, care nu lasă loc misterului.

Fresca *Legenda Sfintei Cruci* se întinde pe pereţii altarului bisericii San Francesco, din Arezzo, în registre suprapuse, povestind diferitele episoade ale existenţei crucii pe care a fost răstignit Mântuitorul, până la regăsirea ei de către Sfânta Elena, mama împăratului Constantin cel Mare. Pentru a păstra impresia de integritate a zidului, planurile din fundal sunt plate, în culori luminoase, fără adâncime.

Peisajul urban reprezintă de cele mai multe ori construcţii în stilul Renaşterii, cu casele stilizate şi ele în formă de cuburi.

Vegetaţia e tratată decorativ, pomul compus din multe frunzuliţe, la fel ca în tapiseriile flamanzilor contemporani. Atenţia privitorului rămâne astfel centrată asupra omului şi a mediului creat de el, ca o proiecţie a ordinii sale interioare.



◀ Detaliu

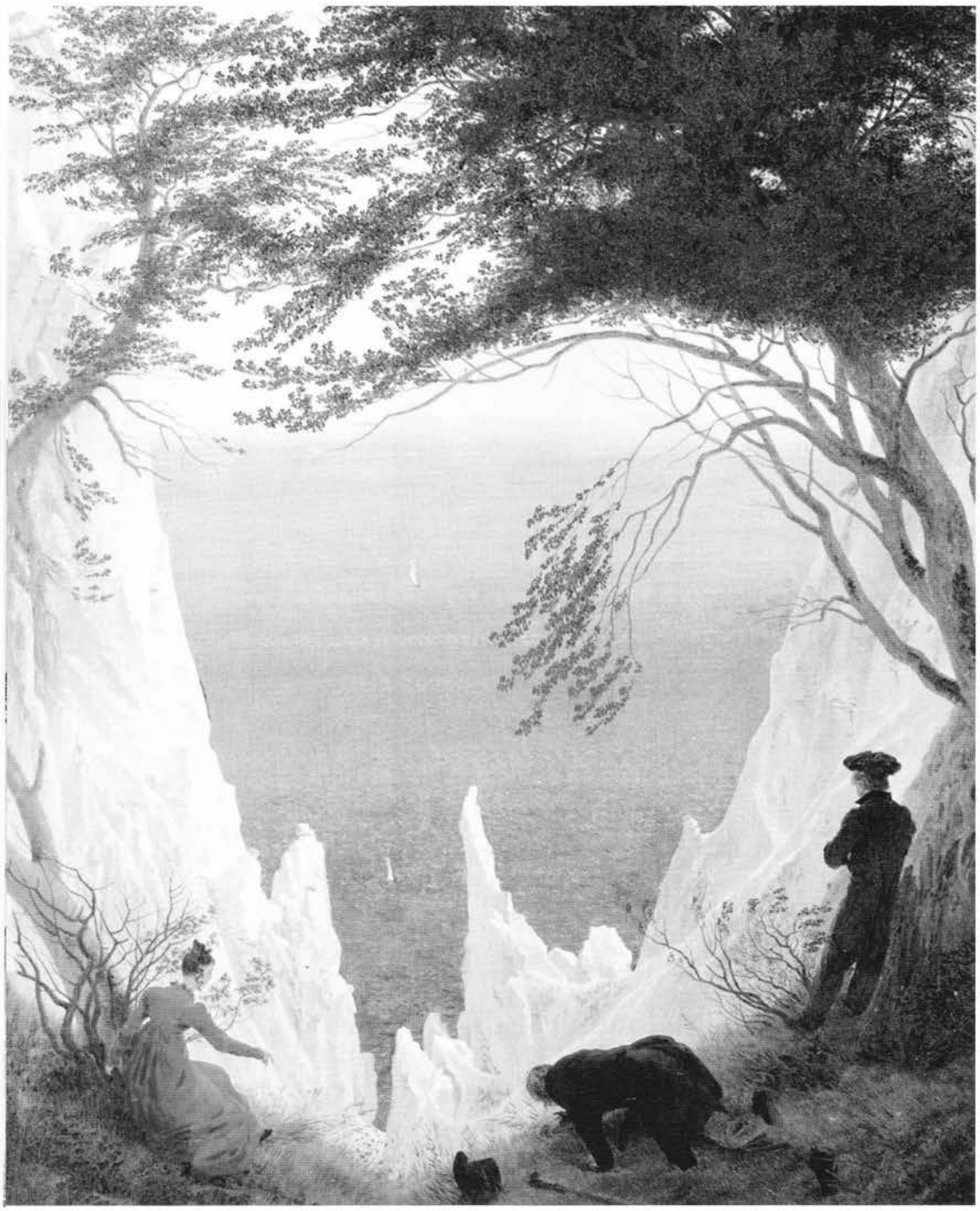
Piero della Francesca (1410-1492)
Pictor italian al Renaşterii timpurii, din secolul XV. A lucrat la Florenţa şi în alte centre artistice ale Italiei. Lucrarea sa capitală în frescă e „Legenda Sfintei Cruci", din biserica San Francesco din Arezzo, în provincia sa natală. Continuă viziunea lui Masaccio, monumentală, cu personaje statuare, robuste, de o linişte şi reculegere depline. A scris tratate despre perspectivă şi corpuri regulate.

VIZIUNEA ROMANTICĂ

▼ CASPAR DAVID FRIEDRICH
(1774-1840)
Stânci pe insula Rügen,
1818,
ulei pe pânză,
90 × 70 cm,
Fundația O. Reinhart,
Winterthur

Tabloul lui Caspar David Friedrich *Stânci pe insula Rügen* pare de la distanță un ochi de apă albastră printre sloiuri de gheață. Apropiindu-te, ai o senzație de amețeală în fața golului care se cască între stânci, coborând spre marea întinsă în zare, la infinit. În centrul compoziției, deasupra unui colț de stâncă, ascuțit ca un pumnal, atârnă în gol o creangă firavă, cu care spectatorul se identifică, înfiorat de măreția și splendoarea naturii, dar și înspăimântat de propria sa nimicnicie.

Urmărind firul compoziției, suntem atrași de stâncile albe, ca niște dinți ascuțiți, contrastând cu fondul mării liniștite. Jos, la baza povârnișului, siluetele mărunte ale unor personaje în costume de epocă par pierdute în



peisajul lunar. Fiinţa umană, cu dimensiuni de jucărie şi aspect de marionetă, are numai rol de spectator. Bărbaţii şi femeia sunt văzuţi din spate, nu-şi arată chipul, ci rămân învăluiţi de mister. Raportul dintre om şi univers este de tip romantic, dominat de măreţia cosmică, în care omul, zbuciumat de pasiuni, se simte ca o frunză în vânt. Stâncile din insula Rügen par colţii unei imense balene, pe punctul de a înghiţi personajele minuscule. Scena e însă privită de pictor cu o ciudată răceală, ca prin lentilele omului de ştiinţă care studiază furnici, iar detaliile sunt pictate cu precizia dar şi cu preţiozitatea unui miniaturist, desenul e caligrafiat cu eleganţă, coloritul înflorit e dominat de marea ca o peruzea.

Un exemplu de echilibru între cele două atitudini îl oferă tabloul lui Nicolae Grigorescu, *Fete cosând la poartă*. Aparent o banală scenă de gen, o priveliştе pe uliţa unui sat din secolul XIX, pictura trezeşte nostalgia vieţii tihnite de altădată – din copilăria artistului.

Personajele – cele două fete aşezate pe banca de lemn – ocupă un loc redus în spaţiul compoziţiei dar atrag atenţia prin petele roşii ale broboadei şi fotei. Peisajul e dominat de verdeaţă, prin care şerpuieşte molcom drumul de ţară. Lumina soarelui se cerne prin frunziş ca în pânzele impresioniştilor contemporani, Monet sau Renoir.

Armonia dintre om şi natură, către care au aspirat artiştii mereu, dar care a fost rareori realizată, de la Giorgione la Gauguin, şi-a găsit împlinire şi în pictura lui Grigorescu, în sensul ei profund.

▼ NICOLAE GRIGORESCU (1838-1907)
Fete lucrând la poartă,
ulei pe pânză,
43 × 62,5 cm,
Muzeul Naţional de Artă,
Bucureşti

Muzeul Naţional de Artă al României

Caspar David Friedrich (1774-1840)
Pictor german al romantismului. A studiat la Academia de Arte din Copenhaga. S-a stabilit la Dresda, în grupul poeţilor (ca Novalis) şi al pictorilor (ca O. Runge) romantici. Factura sa netă, precisă, contrastând cu cea agitată a lui Delacroix, dă un aspect distant, rece, peisajelor sale în care spaţiul infinit, soarele şi luna evocă dimensiunile cosmice, provocând „vertijul romantic".

CUM VEDE AUTORUL IDEALUL UMAN?

Arta a descris – uneori direct, alteori doar aluziv – idealul fiecărei generaţii. Cei mai lucizi dintre creatorii de imagini au intuit aspiraţiile contemporanilor, conştientizându-le tendinţele obscure, şi le-au dat chip, contribuind la clarificarea ţelurilor lor şi la canalizarea eforturilor pentru a le atinge. Esteticianul Henri van Lier a denumit aceste chipuri-cheie „imagine-idee-forţă", strângând în această noţiune complexă (construită ca şi cuvintele compuse din limba germană), toate rolurile pe care le poate juca o imagine

▸ LEONARDO DA VINCI
(1452-1519)
Mona Lisa del Giocondo,
1509,
ulei pe lemn,
77 × 53 cm,
Muzeul Luvru, Paris

semnificativă a eroului – model în cadrul său cultural.

Astfel, statuile Greciei antice acționează și astăzi ca mărturii ale existenței desăvârșitei armonii pe pământ, vizibilă în acordul proporțiilor trupești dar subînțeleasă și pe plan sufletesc.

Titanii lui Michelangelo trezesc, prin încordarea corpurilor atletice, elanul luptei pentru mai bine. Pictați pe pereții Capelei Sixtine sau suiți pe soclu, acești eroi, care se ridică dominatori deasupra mulțimii, sugerează idei înălțătoare și îndeamnă spre acțiune.

Și *Mona Lisa del Giocondo* apare ca o figură exemplară a Renașterii: silueta ei se impune monumentală ca o piramidă, solid implantată, amintind construcțiile ideale din arhitectură, cu plan central și încununate de cupole (care se regăsesc și în proiectele arhitectului, sculptorului și pictorului Leonardo da Vinci).

Așezată în prim-plan, ea domină și acoperă aproape cu totul suprafața tabloului. Lumina, ca și reflectorul scenei de teatru, trasează și aici drumul compoziției, pe care-l urmăm în mod involuntar. În centrul geometric al tabloului, decolteul (feminin dar totuși discret) nu ne reține, informându-ne doar că e vorba de o doamnă. Atenția ne e atrasă în sus, pe figură, până pe fruntea înaltă (femeile țineau pe atunci la acest semn de inteligență, dezgolindu-și fruntea și epilându-și marginea părului și sprâncenele).

Privirea coboară pe obrazul cel mai luminat, unde observăm colțul gurii schițând un zâmbet, apoi trece pe celălalt obraz, mai umbrit, pe care descoperim cu uimire că zâmbetul e mai accentuat, de parcă sub ochii noștri, tânăra femeie și-ar fi schimbat expresia. Acest zâmbet asimetric, înregistrând doi timpi ai mișcării, a făcut tabloul celebru. Viața sufletească a modelului apare astfel ca element esențial al imaginii, în jurul căruia gravitează toate mijloacele de expresie, până la cel mai mic detaliu. Penumbra care se așterne peste chip evocă misterul zonelor celor mai intime ale sufletului, în care se nasc sentimentele. Atmosfera de visare este sugerată și de priveliștea fantastică din fundal, de munții selenari și de meandrele potecilor șerpuind, precum cursul întortocheat al vieții sufletești. Așa cum din subconștient răsar și prind contur gânduri, imagini și amintiri, la fel se desprind din întuneric și vin spre noi suprafețele luminate treptat, în treceri estompate. Leonardo îi sfătuia pe discipolii săi să deseneze mai ales la asfințit, când începe să se întunece, țesându-se primele umbre.

De ce această atracție pentru lunecarea pe nesimțite de la formele distincte revelate de razele soarelui, la misterul nopții? Artiștii Renașterii preferau o lumină intensă, ca de laborator, lăsând să se vadă cât mai limpede formele omului – studiat de anatomiști – ca și mediul înconjurător – construit cu știința perspectivei. Poate cel mai avid de cunoaștere, Leonardo a cercetat toate domeniile științelor vremii, a prevăzut și proiectat avionul, elicopterul, submarinul, bicicleta etc. Încrezător în capacitatea omului de a descoperi și stăpâni legile naturii, el era însă probabil conștient ca nimeni altul de adâncimea misterului lumii. Regăsim astfel în portretul *Giocondei* atât visul de măreție al omului dintotdeauna, cât și neliniștea sa în fața întinderii de necuprins a lumii. Importanța peisajului pentru acest portret poate fi mai bine apreciată dacă ne închipuim că modelul ar fi putut să fie așezat într-o încăpere obișnuită sau într-o bucătărie. Imaginea emblematică a Giocondei a fost de multe ori folosită pentru a exprima mesajele cele mai neașteptate: Man Ray și Dalí i-au pus mustăți, ca semn al disprețului dadaiștilor pentru marea artă. Botero a caricaturizat-o, făcând-o „grasă și frumoasă".

◀ Fernando Botero
(n. 1932, Columbia)
Mona Lisa, 1977
ulei pe pânză,
183 × 166 cm,
colecție particulară

Leonardo da Vinci (1452-1519)
Figură emblematică a Renașterii italiene în perioada ei de deplină maturitate a secolului XVI, Leonardo a fost o personalitate multilaterală îmbinând arta cu studiul legilor naturii. A conceput numeroase proiecte îndrăznețe, realizate după secole. Desenele sale constituie cel mai expresiv mijloc de comunicare a cunoștințelor științifice, ca și a trăirilor artistice. Picturile, puține la număr, realizează sinteza artei secolului XVI, îmbinând viziunea renascentistă, slăvind valorile umaniste (în compoziții armonioase, geometric regulate, stabile) cu cea a manierismului contemporan (neliniștit în fața imensității naturii pline de mister).

FIGURAREA NEVĂZUTULUI

Spre deosebire de arta păgână, cea din bisericile creştine s-a adresat de la început numai spiritului nevăzut şi nemuritor al credincioşilor, ignorând trupul pieritor, supus ispitelor. Pentru a figura lumea celestă, personajele biblice erau înfăţişate în afara timpului şi spaţiului, fără de care nu poate exista viaţă pe pământ, în atitudini statice, fără volum (ceea ce a dus la dispariţia sculpturii din arta bizantină).

Biserica catolică, organizată după sec. X, pentru a atrage şi implica pe credincioşi, a considerat posibilă şi sfinţirea trupului, permiţând reconstituirea faptelor sacre aşa cum s-au petrecut, cu personaje şi detalii redate realist, inspirate din viaţa artistului. Icoana Fecioarei cu Pruncul, care în arta ortodoxă are doar câteva scheme posibile, fixate prin tradiţie, apare în arta catolică cu o infinitate de interpretări, virând către scena de gen, reprezentând de obicei familia pictorului sau sculptorului, surprinsă într-o scenă zilnică.

Pictorul El Greco, poreclit astfel pentru că venea din Creta, din lumea Bizanţului ortodox, în care canoanele picturii păstrau cu severitate graniţa dintre lumea reală şi modelul ei pur, spiritual, fusese fără îndoială şocat de realismul brutal cu care erau înfăţişaţi sfinţii în bisericile spaniole, în statui cioplite în lemn, pictate, machiate şi îmbrăcate cu haine şi bijuterii scumpe, eventual şi cu lacrimi de sticlă. Ca o reacţie, el a reprezentat spiritele divine „altfel" decât creaturile pământului, a făcut nevăzutul să fie văzut dar nu confundat cu ceea ce se vede în fiecare zi.

Tabloul *Înmormântarea contelui de Orgaz*, care-şi lăsase averea bisericii Santo Tomé, din Toledo, a fost comandată lui El Greco în amintirea legendei unei minuni: la moartea credinciosului conte Orgaz apăruseră, pentru a-l pune în mormânt, sfinţii Ştefan şi Augustin. Artistul a folosit acest prilej pentru a da chip felului său propriu de a vedea, de a înţelege şi a simţi întreaga lume, terestră şi celestă, realizând un ansamblu de o originalitate, de o unitate şi o coerenţă unice.

Să examinăm pictura folosind grila stabilită până acum. Pânza e mare, înaltă de 4 m, pentru a fi văzută de credincioşi de la distanţă dar şi de aproape (deci şi cu planuri mari, distincte, dar şi cu detalii picturale). În partea de sus panoul e rotunjit, sugerând cupola cerului.

În centrul imaginii sclipesc faldurile unei ţesături aurite, veşmântul agitat de vânt, oblic, al unui înger, care duce la cer sufletul contelui.

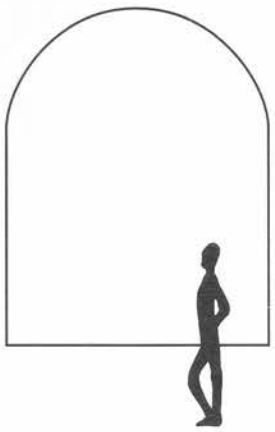
Jumătatea de jos a tabloului e pictată în stilul Renaşterii italiene, studiată de artist la Veneţia în lucrările lui Tiţian sau Tintoretto, portretele sunt expresive, lucrate după model, iar materialele sunt redate senzual, de la mantiile brodate cu aur ale sfinţilor care, aplecaţi, susţin ca un căuc trupul contelui de Orgaz, la armura metalică a acestuia şi până la veşmântul alb, subţire, al preotului din dreapta.

Deasupra lor, se detaşează pe fundalul întunecat şirul capetelor cavalerilor, cu figuri ascetice, ochi mari, extatici, şi încadrate de gulerele albe, încreţite, ale epocii Contrareformei. Martori ai minunii, ei au în scenă rolul corului grecesc. În prim-plan, în stânga, un băiat – probabil fiul pictorului – poartă, pe o hârtie îndoită, iscălitura autorului.

Jumătatea de sus a tabloului, reprezentând lumea nevăzută, celestă, apare prin contrast ireală, fantastică. Tot ceea ce era jos, pe pământ, inteligibil şi raţional se destramă în ceruri, personajele îşi pierd consistenţa, siluetele se lungesc nefiresc, luând forme de flăcări, materia devine incertă, ambiguă, norii se revarsă ca valuri de mare, draperiile se frâng ca tabla vopsită, culorile se şterg sub lumina fosforescentă.

Între pământ şi cer, fluturarea aurie din centrul tabloului apare ca o formă simbolică, o concentrare a luminii divine, plutind între materie şi duh, ca o prefigurare a ceea ce mai târziu, în secolul XX, se va numi *artă nefigurativă* sau *abstractă*.

◀◀ DOMENIKOS THEOTOKOPOULOS „EL GRECO" (1541-1614) ***Înmormântarea contelui de Orgaz,*** ulei pe pânză, 1586, *Biserica Santo Tomé,* Toledo



FANTASTICUL

Hieronymus Bosch, membru al unei confrerii teatrale, a inventat fiinţe stranii, de coşmar, disociind imaginile unor oameni, animale, plante sau obiecte obişnuite şi asociind apoi între ele părţile obţinute (ca în jocul de copii „capete şi cozi"). În picturile sale de altar, inspirate din folclorul medieval, el mărturiseşte frica de pedepsele infernale, desfăşurând în faţa ochilor o multitudine de viziuni fantastice.

Altarul *Ispitirea Sfântului Anton* îl reprezintă pe sfântul călugăr, căruia diavolul, pentru a-i clătina credinţa, îi arată un monstru. Îndoiala în perfecţiunea Creaţiei era socotită un păcat, îndeosebi în epoca Renaşterii, când, pe măsura descoperirii legilor ştiinţelor, raţiunea apărea ca însuşirea esenţială a Dumnezeirii.

Tripticul *Carul cu fân* ilustrează un vechi proverb „Lumea e ca un car cu fân din care fiecare îşi trage ce poate", fânul simbolizând

▼ ▶ Hieronymus Bosch, *Tripticul* ***Carul cu fân***, 1500-1502, 135 x 190 cm, *Prado*, Madrid

vanităţile, faima şi plăcerile trecătoare. Mai marii lumii urmează carul călare, oficial, pe când oamenii obişnuiţi smulg câte un fir, riscând să cadă sub roţi. În vârf, într-un boschet se află doi îndrăgostiţi şi cântăreţi, inspiraţi de un diavol cu coadă de păun.

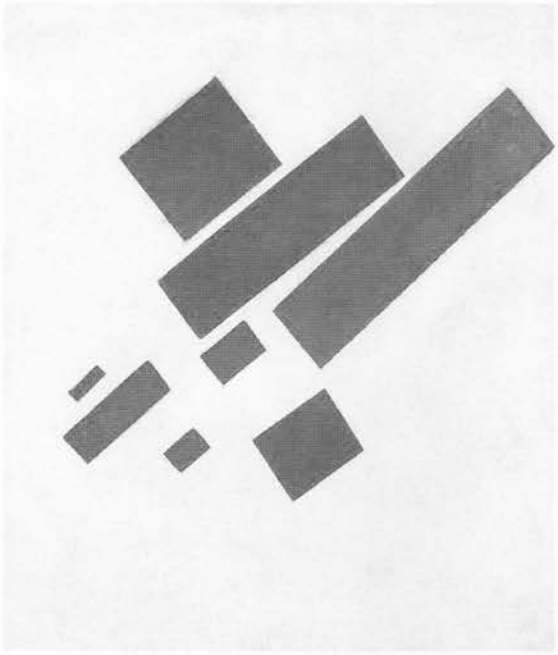
Metoda de demontare a realităţii şi reasamblare ilogică a fost preluată de arta suprarealistă din secolul XX.

▲ Hieronymus Bosch (1450-1516)
Tripticul ***Ispitirea Sfântului Anton,*** (fragment), 1500, *Muzeul Naţional,* Lisabona

Hieronymus Bosch (1450-1516)
Pictor flamand, din perioada de trecere de la gotic la Renaştere, contemporan cu marii artişti italieni, Leonardo şi Rafael, Bosch a exploatat mai ales viziunea lumii care apunea, în altare cu teme moralizatoare în care evoca toate fantasmele create de fantezia populară. Membru al unei confrerii de oameni de teatru (mistere), a creat o lume proprie, fantastică.

CONCRET ŞI ABSTRACT ÎN ARTĂ

Legenda spune că într-o zi, prin 1907, pictorul Kandinsky, intrând în atelierul său, a fost uimit de frumuseţea unei picturi, pe care n-a recunoscut-o pentru că o aşezase din greşeală cu capul în jos, şi că din acel moment



▸ KAZIMIR MALEVICI (1878-1935)
8 dreptunghiuri roşii, 1915, *Stedelijk Museum,* Amsterdam

s-a născut *arta abstractă*, ruptă de realitatea concretă. Adevărul e că din primii ani ai secolului XX, progresele tehnice au adus pe lume fotografia colorată, care a intrat în concurenţă cu pictura realistă, imitativă.

Fotografia a obligat pe artişti să mediteze serios asupra specificului creaţiei lor. Malevici, Kandinsky, Klee şi mulţi alţii au cercetat fundamentele comunicării prin imagine, izolând elementele ei primordiale (punct, linie, suprafaţă, valoare, culoare) şi căutând sistematic ceea ce transmit cele mai simple combinaţii dintre ele. Kazimir Malevici a pictat în 1915 un pătrat negru pe fond alb şi în 1919 un pătrat alb pe fond alb. Ele nu mai imitau imagini din realitate (evenimente, oameni şi ambianţa lor) şi de aceea au fost numite *nonfigurative*.

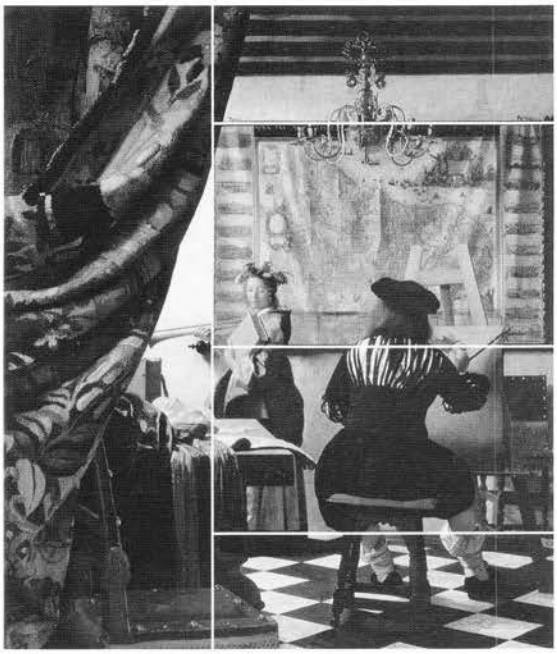
Formele şi culorile erau extrase tot din lumea reală, dar izolate din context, redate la altă scară. Pentru a marca deosebirea acestora de imaginile oglindind natura concretă, ele au fost numite *abstracte*. Termenul e impropriu deoarece imaginea vizuală, percepută prin simţuri, e întrupată tot printr-un obiect material, concret (spre deosebire, de pildă, de o noţiune filosofică sau ştiinţifică, cu un sens general abstract, cum ar fi cuvântul „idee").

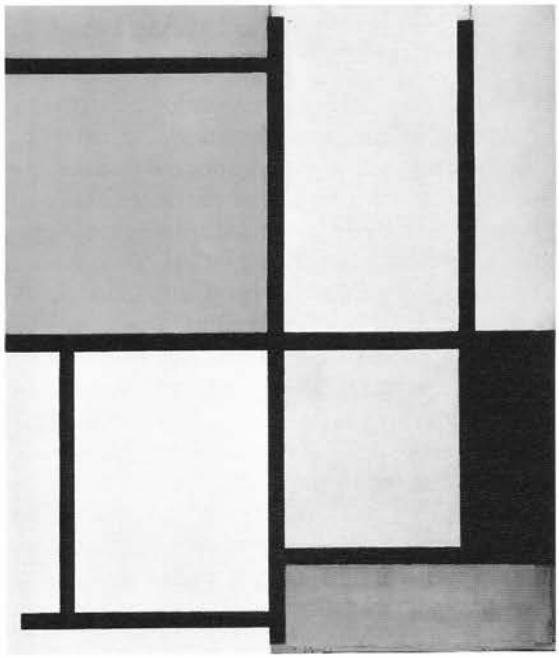
Ca şi în arta figurativă, şi în cea nonfigurativă artiştii îşi comunică trăirile, dar o fac folosind doar mijloacele pur vizuale, fără a ilustra sau descrie o poveste literară.

Autorul propune astfel o schemă generală – ca o imagine a lumii văzute de departe, de unde nu se mai disting fiinţe sau lucruri. Privitorul e liber să o interpreteze cum doreşte, să îşi toarne în tiparul oferit de pictor propriile stări sufleteşti, colaborând astfel mult mai intens în actul comunicării.

Iată, de pildă, tabloul *8 dreptunghiuri roşii* de Kazimir Malevici. Am întrebat câţiva tineri: „Ce înţelegeţi din acest tablou?" O fată a spus că vede o marionetă din cuburi de lemn, un băiat a văzut în tablou un atlet care aleargă, altul a „citit" o mitralieră. Fiecare din ei îşi exprima astfel preocuparea principală, încărcătura subconştientului. Şi mai interesant, un alt spectator a desluşit în imagine mai multe vehicule văzute de sus – un autobuz, maşini şi printre ele o bicicletă – mărturisind că el însuşi este biciclist şi că îi este teamă de traficul aglomerat.

Kazimir Malevici (1878-1935)
Pictor rus în grupul avangardei; prin 1911'12 era şeful mişcării cubiste din Rusia. Alcătuieşte din forme geometrice simple, viu colorate, compoziţii abstracte, foarte variate. A redactat în 1915 manifestul suprematismului, al simplităţii extreme. Profesor la Şcoala Naţională de Arte Decorative de la Moscova, a publicat în 1926, la Bauhaus în Germania, cartea „Lumea nefigurativă", o dezvoltare a manifestului suprematist.





◀ PIET MONDRIAN
Compoziție, 1921,
Kunstmuseum, Basel

◀◀ JAN VERMEER VAN DELFT, ***Atelierul***, 1666,
structura compoziţională,
Kunsthistorisches Museum,
Viena

Dacă citim pur şi simplu imaginea, percepem formele colţuroase ale dreptunghiurilor de diferite mărimi dar de aceeaşi culoare roşie, antrenate toate în aceeaşi mişcare ascendentă. Gruparea lor, destul de compactă pe fondul alb, sugerează comuniunea unor idei, acţiuni sau personaje având acelaşi ţel. Deşi de întinderi diferite, ele au aceleaşi contururi unghiulare, dure. Semnificaţia imaginii, creată la începutul secolului XX, când Malevici a iniţiat „mişcarea suprematistă", e legată desigur, de căutările entuziaste ale unui limbaj propriu vizual, dar poate şi a unei noi ordini sociale.

Într-un mod similar, *testul Rohrschach*, constând dintr-un set de planşe cu pete negre sau colorate, slujeşte psihiatrilor să pună diagnosticul bolnavilor, cărora aceleaşi imagini le declanşează reacţii deosebite, potrivit afecţiunii fiecăruia.

Un entuziast susţinător al artei abstracte, medicul şi criticul de artă Christian Zervos, a comparat un tablou figurativ – de pildă un Vermeer van Delft – cu medicamentul folosit de bolnavii de inimă, extras din frunzele pisate ale plantei numită *digitala* şi care conţine pe lângă substanţa activă şi multă celuloză şi alte componente vegetale.

S-a reuşit însă producerea în laborator a medicamentului constând doar din materia pură eficace, *digitalina*, din care bolnavilor e de ajuns să li se administreze doar câteva picături. Ca şi aceasta, tabloul abstract, de pildă unul de Mondrian, eliberat de balastul figurativ, transmite esenţa mesajului artistic într-o formă succintă, în limbajul său propriu, inconfundabil.

Pe când Vermeer van Delft exprima în secolul XVII idealul de ordine şi curăţenie al Olandei, prin sublinierea liniilor nete ale pereţilor, ferestrelor sau mobilelor, urmaşul său din secolul XX, Piet Mondrian, face acelaşi lucru înfăţişând doar orizontale şi verticale şi folosind numai albul, negrul şi culorile primare.

Mondrian însuşi considera tablourile sale modele de ordine ambientală; el dorea să prefigureze viitorul când, spera el, nu numai tablourile din muzee ci întreg cadrul vieţii va arăta net şi curat.

Piet Mondrian (1872-1944)
Pictor olandez, format la Amsterdam, din 1911 la Paris. A experimentat cubismul, apoi a simplificat formele ajungând la imagini abstracte, cu linii orizontale şi verticale, negre, cu dreptunghiuri în culorile fundamentale. El a denumit formula sa „neoplasticism". A înfiinţat cu pictorul Van Doesburg revista „De stijl" (1917), în care a susţinut arta abstractă. A urmărit să exprime, cu minimum de mijloace, raporturile de proporţii fundamentale, în afară de timp şi spaţiu. Din 1940 a lucrat la New York.

ARTA ABSTRACTĂ, CLASICĂ SAU ROMANTICĂ

Mondrian scria: *Arta muzeelor va dispărea pe măsură ce viaţa va deveni mai frumoasă... Ştiinţa şi tehnica vor fi mijloacele de creare a acestei frumuseţi* (*Cercle et carré*, 1913).

Artistul a alungat astfel din imagine aspectele naturii, a „denaturalizat"-o, proclamând *autonomia formelor pure*. Eliminând liniile curbe şi oblice şi ştergând urma mâinii pictorului în lucrarea finisată ca un „design", pictorul a centrat atenţia asupra raporturilor dintre orizontale şi verticale, dintre suprafeţele plane, netede, în culori primare, pemiţându-şi o singură sugestie ritmică prin asimetria compoziţiilor. Anulând timpul şi spaţiul din imagine, Mondrian se apropie întrucâtva de arta bizantină. Artistul s-a simţit însă, la un moment dat, constrâns de rigoarea formulei sale, atunci când, aflat în Statele Unite ale Americii, a dorit să înfăţişeze viaţa trepidantă, vioiciunea imaginilor noi, pline de surprize. Ca să rămână consecvent principiilor sale dar să sugereze totuşi mişcarea, Mondrian a recurs la un artificiu: lăsând pe loc structura statică a orizontalelor şi verticalelor perpendiculare, a orientat altfel panoul, încadrându-şi pictura într-un romb, cu margini oblice.

În tabloul *„Victory – Boogie – Woogie"*, 1944 (colecţia Tremaine, USA), a renunţat şi la contururile negre, care separau culorile izolându-le, şi a lăsat petele mici, cu accente roşii risipite peste tot, să răsune vesele. Tabloul poate sugera astfel furnicarul automobilelor şi pietonilor văzut de la înălţimea zgârie-norilor, ca şi ritmul sacadat al muzicii de jazz.

Ca şi în arta figurativă, şi în cea nefigurativă artiştii şi-au resimţit relaţia cu lumea din jur într-un mod clasic sau romantic.

Total diferit de Mondrian, Wassily Kandinsky, creatorul unora din primele lucrări abstracte, a reprezentat forţa explozivă, mişcarea violentă, în compoziţii în care se înfruntă linii oblice şi triunghiuri, forme colorate şi valorate contrastant.

Prin aparenta simplitate a imaginii nefigurative, care pare uşor de făcut, *arta abstractă* e uneori mai greu de apreciat de la prima privire. Criteriul valorii rămâne însă acelaşi: trăirea totală a spectatorului, bucuria comunicării dintre cel care oferă şi cel care primeşte.

După cum nici fotografia sau pictura hiperrealistă, care imită întocmai realitatea, nu devin artă decât dacă revelează un sens simbolic, poetic. Diferenţa e că o pictură sau o sculptură abstracte, având un mare grad de generalizare, invită pe fiecare privitor să le interpreteze, să le personifice, să le trăiască în felul său.

Căutările febrile ale limbajului vizual, care au culminat în arta abstractă, au transformat întreaga viziune asupra artei secolului XX.

După înlăturarea din imagine a subiectului, a acţiunii literare şi a reflectării realităţii, *desenul, lumina, culoarea, materialul, tehnica* şi *factura* au trecut pe primul plan al atenţiei. Ca şi marii artişti din trecut, şi principalii reprezentanţi ai artei secolului XX au îmbinat viziunea clasică şi cea romantică.

Paul Klee nota în jurnalul său că „artele plastice nu încep niciodată cu un sentiment

▸ Piet Mondrian (1872-1944) ***Victory - Boogie - Woogie,*** 1944, ulei pe pânză, *Colecţia Tremaine,* Basel

▸▸ Wassily Kandinsky (1866-1944) ***Vâslaşii,*** 1912, ulei pe pânză, 97 × 107,5 cm, *Städtische Galerie im Lembachhaus,* München

poetic sau cu o idee, ci cu construcţia uneia sau mai multor figuri, cu acţiunea de a acorda câteva culori şi câteva valori" (în Joseph-Emile Muller – „Klee", Hazan, 1967). El însuşi a explorat consecvent toată viaţa posibilităţile expresive ale liniei şi culorii, ascultându-şi în acelaşi timp ecourile sufleteşti. Prin jocul fanteziei el declanşează tot felul de asociaţii, până ajunge la deplina trăire artistică.

Artistul descoperă în imaginea nefigurativă sugestii figurative cărora le exaltă rolul simbolic şi la sfârşit găseşte imaginii un titlu poetic care face şi el parte din mesajul lucrării, ca de pildă „Păsări galbene".

▲ Paul Klee
(1879-1940)
Păsări galbene,
guaşe pe hârtie,
35 × 44 cm,
Colecţie particulară,
Basel

Wassily Kandinsky (1866-1944)
Pictor rus, a studiat la Moscova dreptul şi economia politică. Descoperirea artei populare ruse şi o expoziţie a impresioniştilor la Moscova l-au atras spre pictură. A studiat la München, unde a înfiinţat gruparea Falanga şi a deschis o şcoala de artă, apoi „Noua asociaţie a artiştilor din München". În 1910 a făcut primele lucrări abstracte şi a scris „Despre spiritual în artă", în 1912. Cu Mark, Macke şi Klee a fondat mişcarea „Călăreţul albastru". După Revoluţia Rusă a ocupat la Moscova posturi importante, a organizat 22 de muzee şi a fondat Academia de Ştiinţe Artistice (1921). Din 1922 a fost profesor la Bauhaus până în 1933 când, şcoala fiind închisă de nazişti, Kandinsky s-a mutat la Paris.

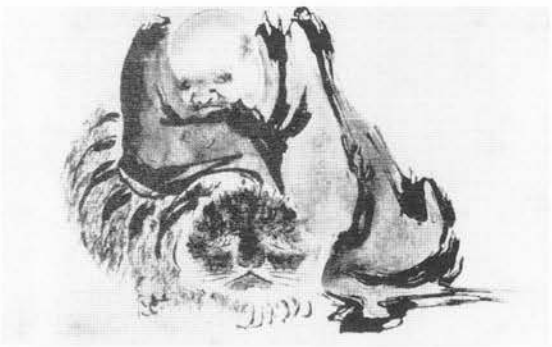
Paul Klee (1879-1940)
Pictor german afirmat în perioada interbelică.
Profesor la Bauhaus (1920-1931), cursul său l-a ajutat să cerceteze şi să sistematizeze limbajul vizual.
Muzician, sensibil la ritmuri şi tonuri inefabile, a reuşit să-şi păstreze o candoare de copil, realizând desene, gravuri şi picturi de un suprem rafinament.

GENURILE IMAGINII PLANE

GRAFICA: CE PERMITE HÂRTIA?

Pictorul Maurice Denis scria în 1890:

Să nu uităm că un tablou, înainte de a fi un armăsar în bătălie, un nud sau orice altă povestire, este o suprafaţă plană acoperită de culori, asamblate într-o anumită ordine.



▸ ŞI-KE
(sec. X – atribuit)
Călugăr cu tigru,
fragment,
tuş pe hârtie,
sul vertical, L = 64 cm

Materialul din care este constituită imaginea ne impresionează prin el însuşi, făcând parte din trupul ei. Pentru a sistematiza mulţimea imaginilor artistice bidimensionale, le putem grupa, cel mai simplu, după *materialele* şi *tehnicile* folosite. Unele dintre ele sunt *unicate,* care pot fi văzute în original doar la faţa locului (sau reproduse mecanic în fotografii, filme etc.). Altele sunt create de la început pentru a fi *multiplicate* în mai multe exemplare (prin gravare sau copiere).

Unicate sunt, de exemplu, lucrările de **grafică de şevalet** (numite astfel pentru că, înrămate, pot juca rolul tabloului pictat).

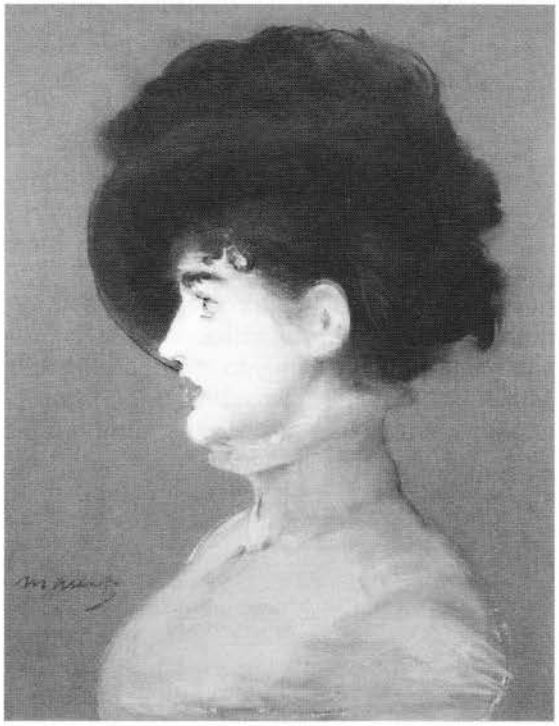
Ele au ca suport *hârtia absorbantă,* care permite puţine reveniri şi corecturi. *Coloranţii* pot fi *solizi* (creion, cretă, pastel, ceracolor, etc.) sau *lichizi* (cerneluri, tuş, acuarelă – transparentă, guaşa – semitransparentă şi tempera – opacă, aglutinată cu ou).

Pictorul Édouard Manet a ales pastelul pentru a reda chipul luminos (ca pudrat) al unei tinere femei, prin contrastul trandafiriului rochiei cu negrul ochilor, sprâncenelor şi pălăriei.

În China şi Japonia, capodoperele artei tradiţionale sunt realizate în tehnica cea mai ieftină, a *tuşului* (din funingine cu clei) pe hârtie, care e însă şi cea mai dificilă, deoarece nu permite reveniri.

Farmecul unei acuarele constă în spontaneitatea cu care artistul „prinde" starea sufletească a unei clipe. El notează doar esenţialul imaginii, lăsând să se vadă albul hârtiei.

Prin nuanţele diafane ale culorilor transparente diluate în apă, acuarela redă subtile efecte de atmosferă. Ea a fost cultivată îndeosebi de pictorii romantici, de englezi ca W. Turner, care au evocat peisajele insulare, în care lumina e irizată de umezeala mării, de nori şi de ceaţă.



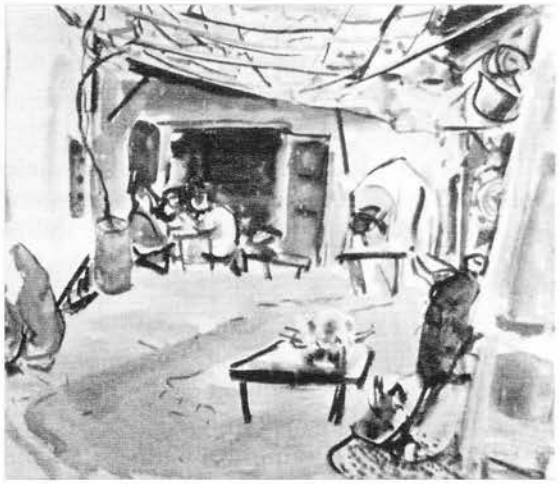
▸ ÉDOUARD MANET
Femeie cu pălărie neagră,
1882, pastel,
55,5 × 46 cm,
Muzeul Luvru, Paris

ÉDOUARD MANET (1832-1883)
Pictor francez, a marcat începutul artei moderne din a doua jumătate a sec. al XIX-lea. Cultivat, inspirându-se din capodoperele trecutului (Giorgione, Velázquez, Hals), a renunţat la umbrele întunecate din tablourile realiştilor (Courbet) şi a folosit negrul doar drept culoare, grăbind prin colorismul său îndrăzneţ evoluţia impresionismului.

Pictorul W. Arnold, care a lucrat mai ales în culori de apă, şi-a fixat desenul în câteva trăsături, după care puţine pete în nuanţe luminoase i-au fost de ajuns pentru a evoca atmosfera orientală.

Pictorul Costin Ioanid a izbutit doar datorită acestei tehnici rapide, utilizate pentru notaţii de călătorie, să fixeze ca un instantaneu imaginea a doi ţărani aşezaţi la marginea drumului, sub cerul imens.

Lucrarea poate fi privită ca o scenă de gen, dar şi ca un simbol cu o mare valoare de generalizare, ducând cu gândul la destinul oamenilor mărunţi, aşteptând răbdători să le treacă viaţa, atât de pieritoare faţă de cupola universului.



◀ W. Arnold
(1897-1946)
Cafenea orientală,
acuarelă,
colecţia Oprescu,
Bucureşti

◀ Costin Ioanid
(1914-1993)
Ciorogârla, 1951,
acuarelă

Costin Ioanid (1914-1993)
Pictor român, elev al lui Francisc Şirato. A expus desen şi pictură şi a pictat biserici, continuând tradiţia de tip bizantin la care a adăugat trăsături ale artei populare.

W. Arnold (1897-1946)
Pictor român din perioada interbelică. Format la Şcoala de Belle-Arte din Iaşi, a călătorit aproape toată viaţa în Europa şi sud-estul Mediteranei. Pentru a fixa imaginile pitoreşti descoperite a folosit tehnica rapidă a acuarelei, concentrând peisajele în câteva notaţii fugare - ca nişte stenograme.

PICTURA MURALĂ

Arta monumentală aderă la peretele construcţiei prin tehnici care îi asigură soliditatea, fie că pigmenţii de tempera sunt aşternuţi cu pensula şi încorporaţi în tencuiala udă (tehnica *al fresco*), sau uscată (*al secco*), în **pictura murală**, fie că plăcuţe de piatră, ceramică sau sticlă sunt asamblate în **mozaic**, fie că ferestrele cu **vitralii** preiau rolul picturii. Frescele lui Michelangelo din Capela Sixtină, de la Roma, au avut norocul să rămână neclintite în locul lor, destinat în urmă cu aproape 500 de ani de cel care le-a comandat – papa Iuliu al II-lea (Capela poartă numele celui care a construit-o, papa Sixtus al IV-lea).

Michelangelo a compartimentat întreaga suprafaţă a plafonului boltit, reprezentând în scenele principale momentele memorabile ale Vechiului Testament, iar în jurul lor figuri de profeţi şi sibile, tineri şi copii.

Privind în sus, spectatorul se închină în faţa figurilor biblice, dar e mai cu seamă impresionat de armonia divină a Omului, creat după chipul lui Dumnezeu. Michelangelo i-a subliniat *forţa* – prin volumele masive, expansive, bombate ale trupurilor, *armonia* – prin acordul proporţiilor, *stăpânirea de sine* – prin perfectul echilibru al formelor geometrice regulate, *inteligenţa* – prin intensitatea privirii şi bosele frontale proeminente ale personajelor, dar mai ales prin claritatea imaginii, *acţiunea creatoare* – prin gesturi dezvăluind o mare energie abia reţinută. Sugerarea spaţiului în adâncime este evitată, pentru a nu tulbura senzaţia de integritate a zidului pe care se aşterne pictura. Prin desenul apăsat, vizibil de la distanţă, reliefând volumele, modelate cu umbre uşoare, personajele dobândesc consistenţa unor statui de piatră, durate pentru eternitate. Prin asamblarea scenelor în reţeaua regulată a întregului plafon, ritmată prin alternarea plinurilor şi golurilor, fresca Sixtinei e organizată ca o amplă muzică simfonică, e un imn de slavă, dând glas încrederii în perfecţiunea creaţiei divine. Tehnica utilizată, pictura pe tencuială proaspătă, încă udă – fresca – a asigurat trăinicia ansamblului care, nu demult restaurat, se prezintă azi în culorile lui intense, originale. Mărimea imaginii şi plasarea ei la înălţime au fost necesare pentru ca pictura să poată fi văzută în acelaşi timp de o mulţime de oameni. Caracterul monumental al lucrării e însă datorat în primul rând mesajului ei înălţător, care se adresează oricărui om, indiferent de vârstă, sex sau preocupări, oferindu-i drept etalon al valorilor frumuseţea, echivalent al binelui în toate domeniile.

▸ Detaliu: *Sibilă*

▾ MICHELANGELO BUONARROTI (1475-1564) *Plafonul Capelei Sixtine*, Roma

ARTA MONUMENTAL-DECORATIVĂ

TAPISERIA

În *tehnica scoarţei ţesute la război* au fost şi mai sunt şi azi lucrate covoare din lână sau mătase cu imagini figurative, destinate a fi atârnate pe pereţi, cu rolul picturilor murale. Artiştii plastici creează proiecte pe carton *(cartoane de tapiserie),* la mărimea reală, modele după care vor lucra meşterii ţesători. În muzee se păstrează piese create pe toate continentele încă din Antichitate.

În Europa, tapiseria a înflorit mai cu seamă în Evul Mediu, în stilurile romanic şi gotic.

În castelele de piatră, reci, tapiseriile aveau un rol fizic izolator, dar ele încălzeau atmosfera mai ales prin imaginile primăvăratice, înflorite, în culori vii. Ele erau folosite şi ca perdele, suspendate pentru a separa spaţii mai restrânse, în jurul căminului, sau compartimentând mai multe camere de oaspeţi.

Încântătoare sunt, de pildă, tapiseriile formând seria *Doamna cu licornul,* povestind, ca şi benzile desenate, o legendă orientală a unei prinţese care primeşte pe rând darurile de nuntă cele mai scumpe. Seria a fost numită şi *a celor cinci simţuri,* fiecare din cele cinci tapiserii adresându-se unuia dintre ele (văzul, auzul, pipăitul, mirosul şi gustul).

◀ *Vederea,* începutul sec. XVI, tapiserie, 320 x 370 cm, *Muzeul Cluny,* Paris

Michelangelo Buonarroti (1475-1564)
Sculptor, pictor şi arhitect al Italiei secolului XVI, în etapa Renaşterii depline, autor al unor creaţii monumentale în arhitectură (catedrala San Pietro), în sculptură (*David, Moise,* mormintele Medici), în pictură (ansamblul Capelei Sixtine). A fost unul dintre puţinii artişti care au realizat în opera lor o sinteză a stilurilor clasic şi anticlasic, transmiţând seninătatea şi echilibrul Renaşterii dar şi angoasa manierismului, prevestind barocul. Toate generaţiile care l-au urmat şi-au găsit astfel corespondent sufletesc în una sau alta dintre lucrările lui, ceea ce i-a asigurat o faimă continuă.

MOZAICUL ŞI COLAJUL

Cunoscută din Antichitate era şi tehnica *asamblării imaginilor murale* din bucăţele de piatră diferit colorate, plăcuţe din ceramică smălţuită sau din sticlă (de Murano), eventual şi cu foiţă de aur sau cu perle prinse în ciment, ca în compoziţiile bizantine înfăţişând pe împăratul Justinian şi pe soţia lui, Theodora, în edificiile ctitorite de aceştia, cum erau bisericile *Sfânta Sofia,* din Constantinopole sau *San Vitale,* din Ravenna. Panouri de marmură colorată ornamentau partea de jos a zidurilor, lăsând să se desfăşoare deasupra lor *mozaicurile,* la fel de preţioase dar şi de trainice – prin duritatea materialelor şi prin persistenţa culorilor.

Mozaicurile figurative ridică aceleaşi probleme plastice ca şi picturile murale iar mozaicurile ornamentale, aceleaşi ca şi covorul. Aşa au fost realizate de Olga Greceanu (1890-1978) chipurile sfinţilor care străjuiesc intrarea bisericii mănăstirii Antim, din Bucureşti. Fragmentarea imaginii datorită alcătuirii ei din bucăţele diferit colorate nu e înregistrată de ochiul privitorului din cauza distanţei considerabile de la care e văzută compoziţia. Cercetătorii au dovedit că ochiul uman nu distinge separat, ci contopeşte stimulii apropiaţi între ei în spaţiu şi timp. Pornind de la această constatare, au apărut, la sfârşitul secolului XIX, *pictura poantilistă* ca şi *cinematograful.*

Neoimpresioniştii Seurat şi Signac au evitat amestecul mai multor culori pe paletă (de teama că acestea se vor combina chimic între ele, pierzându-şi puritatea) şi au juxtapus componentele curate ale acordurilor cromatice direct pe tablou, lăsând ochiului sarcina de a face *sinteza* lor.

Alcătuit tot din bucăţele lipite pe un suport, *colajul* adaugă imaginii sugestiile materialelor folosite (hârtii, cartoane, obiecte). Pentru Henri Matisse colajul a fost consecinţa logică a picturii sale târzii, din mari suprafeţe plane, intens colorate (vezi pag. 31).

▸▸ *Împărăteasa Theodora şi curtea ei,* detaliu, sec. VI, mozaic, *Biserica San Vitale,* Ravenna

▸ Olga Greceanu *Sf. Alexie,* fragment mozaic, *Mănăstirea Antim,* Bucureşti

▸▸ Henri Matisse (1869-1954) *Nud albastru,* 1952, colaj de hârtie, 116 × 89 cm, *Muzeul Naţional de Artă Modernă,* Paris

VITRALIUL

Spre deosebire de culorile reflectate de picturile pe hârtie sau pe pânză, care îşi pierd din intensitate, cele rezultate din trecerea razelor de lumină prin sticlă colorată sunt de o strălucire inegalabilă. Sticla străvezie, obţinută prin topirea silicaţilor, a fost colorată, din timpuri străvechi, prin introducerea unor pigmenţi direct în masa fluidă a sticlei.

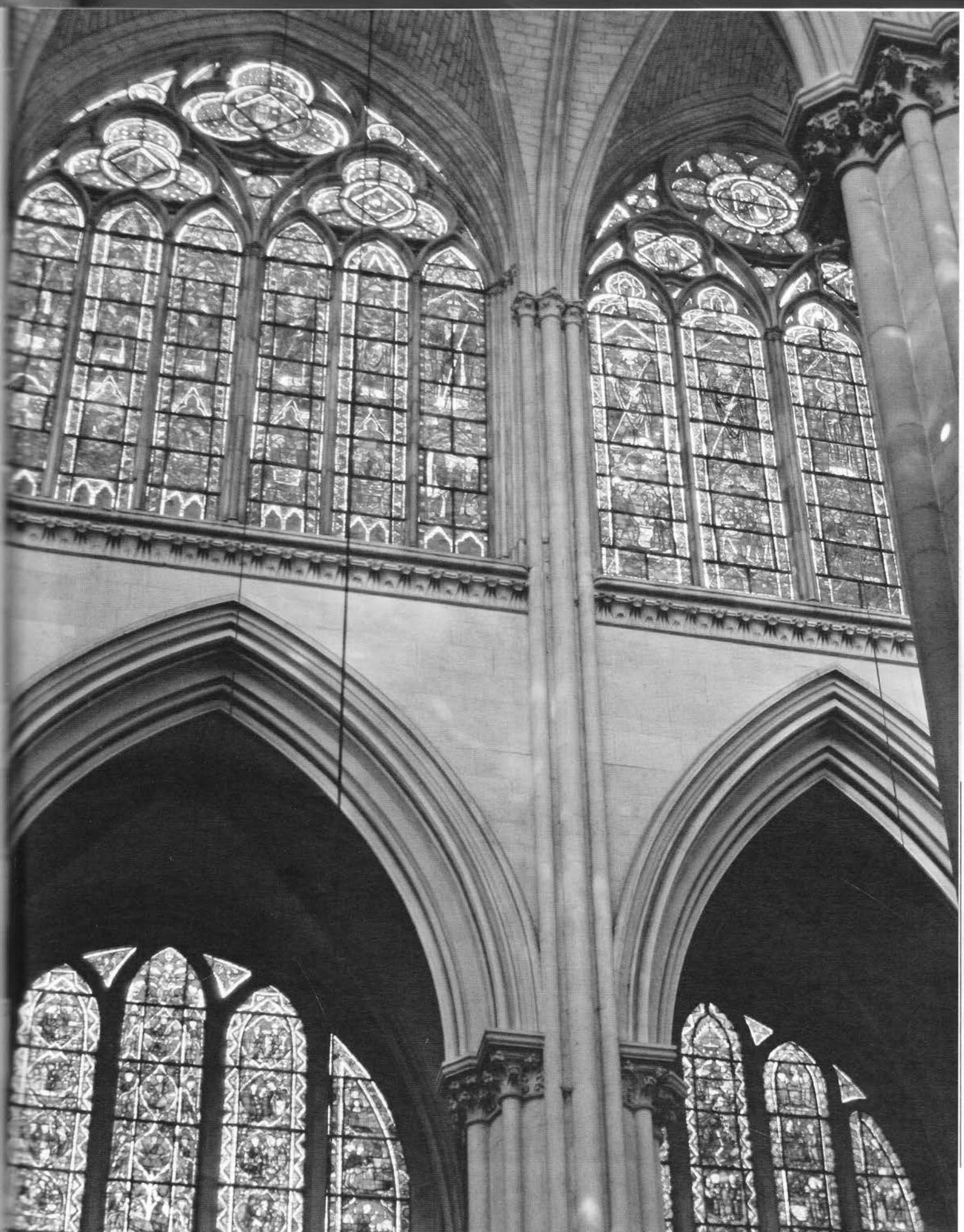
Prin asamblarea unor plăci de sticlă divers colorate, fixate în rame de fier cu margini din şine de plumb, se realizează *ferestre-picturi* cunoscute încă din Antichitate. Epoca de glorie a *vitraliului* a fost însă, fără îndoială, în secolele XIII – XV, în cadrul stilului gotic.

În catedrala din Chartres (Franţa), razele soarelui, parcurgând interiorul bisericii la diferite ore ale zilei, trezesc la viaţă, pe rând, grupuri de vitralii, făcând să cânte întreg spaţiul sacru, ca o orgă, într-un imn intonat de o mulţime de voci. În scena *Bunei vestiri* din secolul XII, frapează culorile curate, albastrul şi roşul, cu câteva pete de alb şi galben.

Cinematograful color a reluat procedeul vitraliului, trecând o lumină puternică prin pelicula filmului care şi-a proiectat culorile cu o intensitate şi o strălucire încă nemaiîntâlnite până atunci.

▸▸ Aspect din interiorul *Catedralei din Chartres*, Franţa

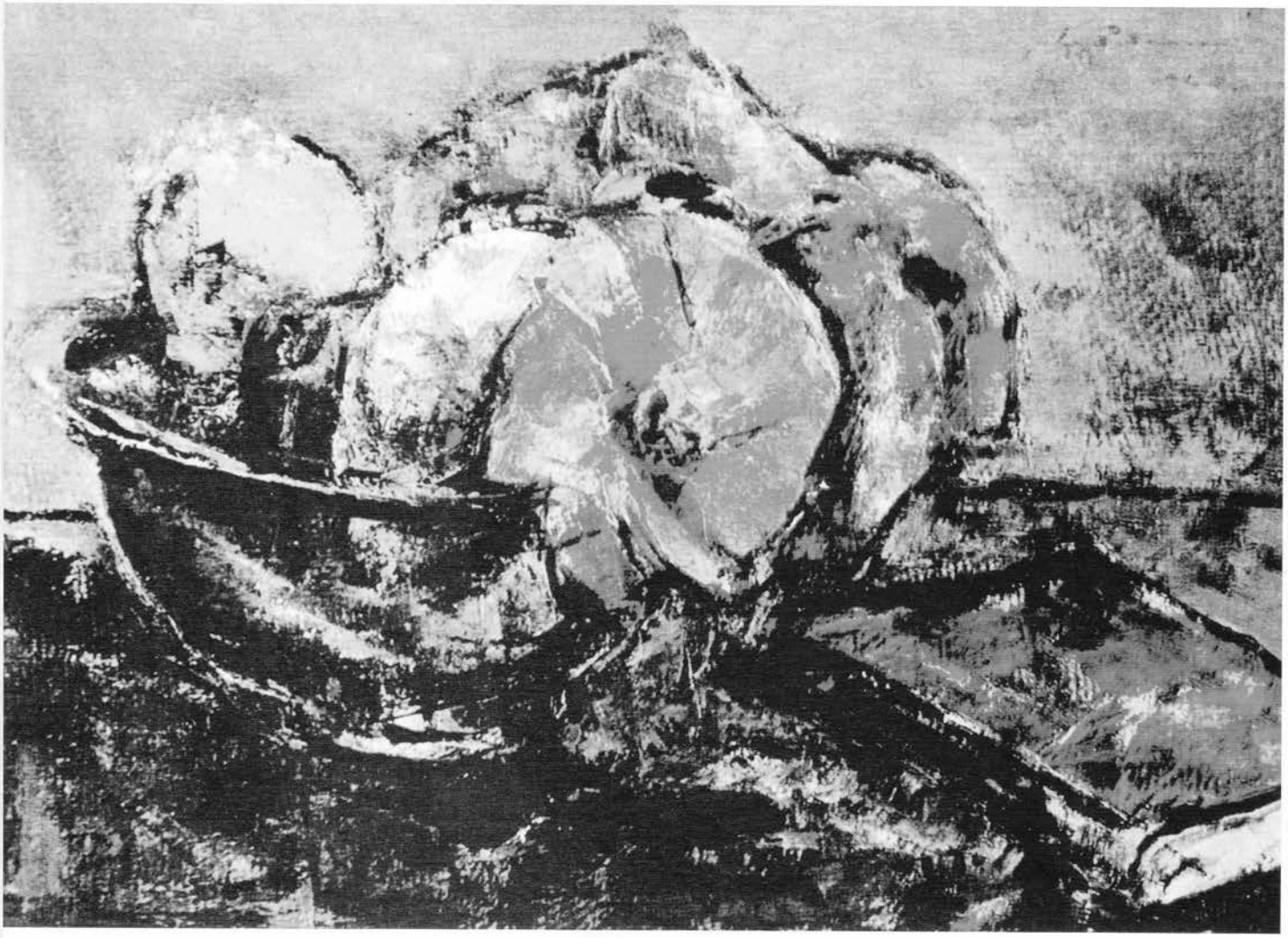
▸ ***Bunavestire***, sec. XII, vitraliu, *Catedrala din Chartres*, Franţa



ROLUL TABLOULUI

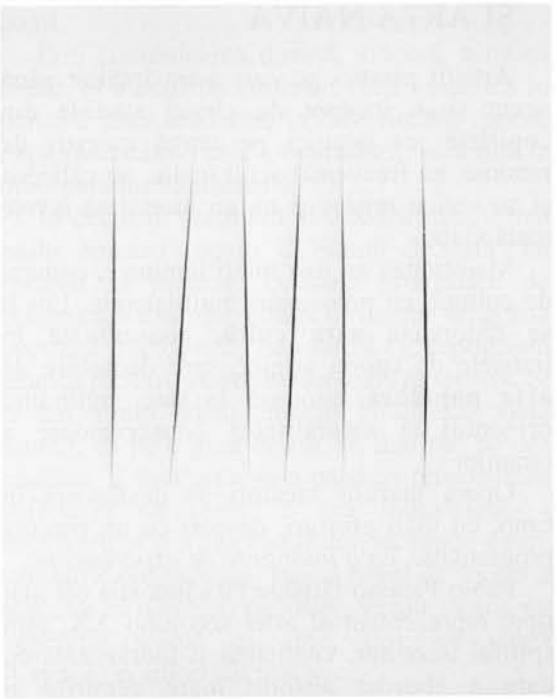
Spre deosebire de pictura murală, legată de un edificiu, tabloul mobil, de şevalet, agăţat pe perete după dorinţă, a apărut relativ de curând în istoria artei europene, odată cu modul de viaţă burghez, ca o podoabă a locuinţei. Cuvântul *tablou* vine de la *tăblia de lemn* a primelor suporturi, înlocuită apoi de *pânza* întinsă pe un *cadru (şasiu),* sau de *carton* – care sunt impermeabilizate cu un *grund,* la care aderă culorile. Se mai numeşte şi *pictură de şevalet,* după suportul din lemn folosit de artişti în timpul lucrului. La început pictate în *tempera,* din secolul XV tablourile au fost lucrate în *culori frecate cu ulei sicativ,* cum e cel de in fiert (care se usucă repede, dând o peliculă sticloasă), diluat cu terebentină. Pictorul Van Eyck a devenit faimos folosind primul noul material. Acesta i-a permis efectele de transparenţă şi strălucire ale oglinzii din *Familia Arnolfini.*

Pictura în ulei a fost preferată de artiştii realişti, preocupaţi de senzaţiile tactile. Pictorul Gheorghe Petraşcu redă materialitatea obiectelor reprezentate, sugerând suprafaţa zgrunţuroasă a zidului, luciul vasului de aramă sau netezimea petalelor. Ies în relief, prin contrast cu fundalul întunecat şi cu accentele de negru, rozuri dulci ca şerbetul lângă alburi onctuoase ca smântâna sau reflexe metalice, răsunând cu glasuri de clopote. Răscolind simţurile, pictura ascute perceperea şi relevă farmecul detaliului şi totodată trezeşte la viaţă amintiri şi stări sufleteşti difuze. Privitorul *devine* şi *se simte* floare, căldare, carte, trăind lupta dintre întuneric şi lumină, din care răsar biruitoare tonurile suave descoperite de pictor. Îndeosebi în pictură, amprenta artistului se citeşte atât în ceea ce reprezintă cât şi în felul



▼ GHEORGHE PETRAŞCU (1872-1949)
Flori, 1940,
ulei pe carton,
22,5 × 35 cm,
Colecţia familiei

◀◀ Jackson Pollock (1912-1956) la lucru, (foto)



◀ Lucio Fontana *Concept spațial,* 1964, pânză tăiată, *Marlborough Gallery*

cum o face, în urma pe care o lasă în materia cu care lucrează, în *factura* pe care o foloseşte. Cum ar fi arătat operele lui Van Gogh fără factura lui?

În tabloul lui Gh. Petraşcu, pigmentul frecat cu ulei este aplicat pe suport cu pensula sau cu cuţitul de paletă, cu gesturi repezi, inegal apăsate, prin care elanurile sufleteşti ale artistului sunt comunicate privitorilor (la fel ca în muzică, prin intensitatea şi durata sunetelor).

Urma mâinii artistului în pictură e la fel de personală ca şi forma scrisului. Factura inconfundabilă a marilor artişti permite cunoscătorilor identificarea unei lucrări nesemnate.

Azi mai ales, picturile celebre sunt negociate ca marfa cotată la bursă (fiind cele mai uşor de transportat, cu valoarea certificată de semnătură). Tablourile obişnuite contează mai mult ca dovadă convenţională de bunăstare (încât în S.U.A. se vând garnituri de salon cu tabloul asortat la culoare).

Azi, demarcaţia dintre genurile şi speciile artelor vizuale tinde să se şteargă, artiştii trecând deseori de la un material la altul sau amestecându-le în *tehnica mixtă.* Materialelor tradiţionale li s-au adăugat noi produse ale tehnicii (de exemplu compoziţii din lumină electrică fluorescentă) şi noi modalităţi de utilizare a materialelor (de pildă, stropirea panoului cu picături de culoare, *dripping* – de către Jackson Pollock, sau sfâşierea pânzei – de către Lucio Fontana).

Deseori artiştii plastici fac apel la obiecte sau piese neconvenţionale pentru a alcătui *instalaţii* sugerând simboluri. De la demodate la ultramoderne, toate aceste imagini sunt *oferte de dialog* pe care e bine să le întâmpinăm cu sufletul deschis, fără prejudecăţi.

Gheorghe Petraşcu (1872-1949)
Pictor român, celebru mai ales în perioada interbelică.
Autor de peisaje, scene de interior şi naturi moarte, investeşte tabloul de şevalet cu o intensă emoţie în faţa bogăţiei nuanţelor cromatice, puse în valoare de contururi întunecate.

Jackson Pollock (1912-1956)
Reprezentant al artei SUA, afirmată din a doua jumătate a sec. XX, al expresionismului abstract. Inspirat de arta amerindienilor, a practicat tehnica „dripping", lăsând să se scurgă culoarea pe panouri orizontale.

Lucio Fontana (1899-1968)
Argentinian format în Italia, urmăreşte realizarea unei sinteze a artelor bi şi tridimensionale şi cinetice în picturi înţepate sau sfâşiate cu cuţitul, sugerând mişcarea, gestul mâinii artistului.

ARTA CULTĂ ŞI ARTA NAIVĂ

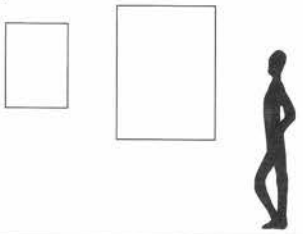
Artiştii plastici pe care i-am întâlnit până acum şi-au început de obicei studiile din copilărie, ca ucenici pe lângă maeştri de renume, au frecventat şcoli înalte, au călătorit şi au vizitat muzee şi nu au încetat să înveţe toată viaţa.

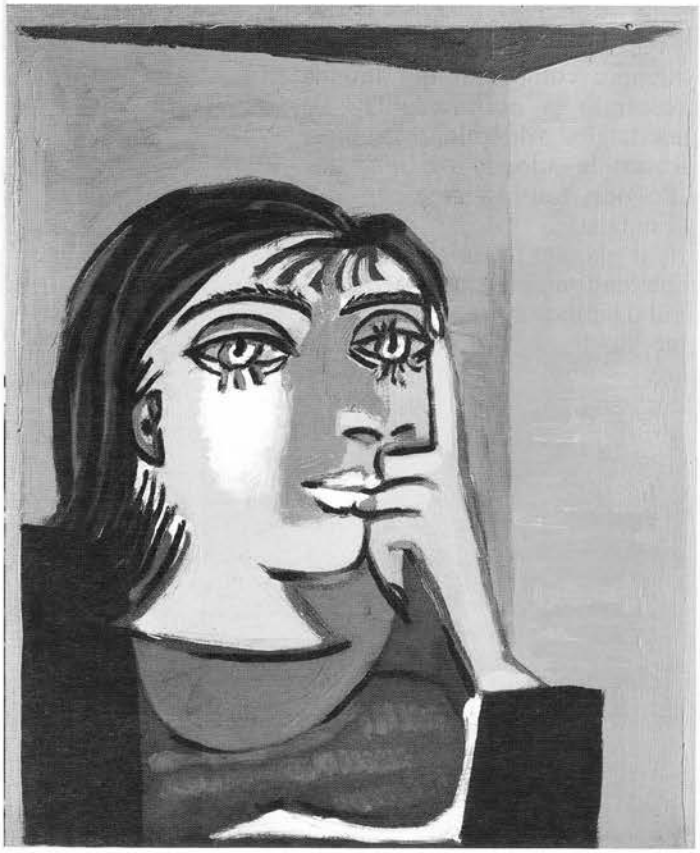
Majoritatea au fost minţi luminate, oameni de cultură, cu preocupări multilaterale. Lor li se datorează **arta cultă**, consemnată în tratatele de istoria artelor, spre deosebire de **arta populară**, produsă la sate, oglindind orizontul şi mentalitatea conservatoare a ţăranilor.

Opera marilor creatori se desfăşoară în timp, cu mari eforturi, deseori cu un parcurs programatic, *ca o înlănţuire de experimente*.

Pablo Picasso rămâne fără îndoială cel mai tipic reprezentant al artei secolului XX, prin spiritul iscoditor, vitalitatea şi îndrăzneala cu care a abordat absolut toate genurile şi tehnicile artelor vizuale. În desen şi pictură a început pe la 1900, cu lucrări în manieră expresionistă – perioada albastră, între 1905–1906 a reprezentat lumea circului – perioada roz, între 1907–1909 a elaborat împreună cu Georges Bracque noul limbaj cubist, în care a lucrat între anii 1912–1914, mai ales colaje. În anii '20 a revenit la teme şi forme clasice şi a făcut scenografie pentru baletele ruse ale lui Diaghilev, din anii '30 a explorat căile suprarealismului, exprimând tragediile războiului civil din Spania şi apoi ale celui de-al Doilea Război Mondial, prin distorsionarea şi deplasarea chipului uman, văzut simultan din mai multe părţi. În anii următori a mai lucrat şi în metal şi ceramică pictată.

Departe de a fi o dovadă de inconstanţă sau de lipsă de personalitate, această trecere bruscă de la o preocupare la alta a fost urmarea înlănţuirii logice a „gândirii sale în materie", a explorării posibilităţilor expresive specifice fiecărui material, care deseori i-a inspirat creaţii neaşteptate.





▼▼ Pablo Picasso (1881-1973) ***Portretul Dorei Maar,*** 1937, ulei pe pânză, 55,3 × 46,3 cm, *Muzeul Picasso,* Paris

▼▶ Pablo Picasso (1881-1973) ***Jacqueline cu flori,*** detaliu, 1954, ulei pe pânză, 100 × 81 cm, *Colecţie particulară*

◀ Ivan Generalić
(1914-1992)
Peşte în aer, 1970,
ulei pe sticlă

Miracolul artei se poate însă produce, uneori, şi cu minimum de mijloace, atunci când autorul trăieşte intens fiorul poetic dar nu e şcolit, vine din afara breslei, nu stăpâneşte convenţiile artei culte, nu a învăţat în academii estetică şi teoria artei, a prins numai rudimentele meşteşugului picturii, de obicei printr-o întâmplare.

Arta naivă a unor ţărani, ca celebrul Ivan Generalić din Iugoslavia, încântă prin candoarea viziunii şi îndrăzneala exprimării.

După ce am analizat atâtea compoziţii savante, izvorâte din scânteia inspiraţiei, talent şi multe cunoştinţe dobândite în ani lungi de studiu, întâlnirea cu o lucrare de artă naivă e derutantă.

Poate fi creată o operă de valoare de către un om total needucat profesional, care în viaţa zilnică e plugar, şofer sau funcţionar? La această întrebare Picasso ar fi răspuns cu hotărâre „da", cu gândul la prietenul său Henri Rousseau, poreclit Vameşul, pentru că lucra la vama din Paris.

Fără a poseda cunoştinţe de anatomie şi perspectivă, fără a-şi pune măcar problema legilor compoziţiei, acest contemporan al celor mai neliniştiţi cercetători, de la impresionişti la cubişti (era din aceeaşi generaţie cu Monet (1840–1926), Renoir (1841–1929), Gauguin (1848–1903) etc.) şi-a creat în picturile sale o lume proprie, privită cu ingenuitatea unui copil.

Prin comunicarea directă, sinceră, a trăirii totale, el a adus un suflu de viaţă autentică în peisajul artei moderne, în care fiecare curent, explorând câte o cale a exprimării, se limita la problema lui intelectuală.

În decursul secolului al XX-lea mereu mai mulţi amatori – lipsiţi de studii de artă – au început să picteze. Datorită procesului de orăşenizare a satului, ţăranii nu au mai făcut arta populară tradiţională, decorativă ci, deprinzând tehnica picturii, au produs *tablouri figurative*. Şi la noi, mulţi artişti amatori înfăţişează viaţa satului, ca pe o gură de rai, şi, mai rar, pe cea citadină. E însă greu să-ţi păstrezi prospeţimea sufletului de copil în era industrială, a televizorului şi a calculatorului, iar multe dintre tablourile din expoziţii repetă reţeta de succes a scenelor cu obiceiuri populare, văzute de sus, cu vegetaţia redată mecanic, floricică lângă floricică, în culori cât mai vii.

Şi arta naivă are imitatorii ei.

Arta naivă, ca şi cea a copiilor, cuceritoare prin autenticitatea trăirilor, a servit deseori de model şi unor rafinaţi artişti plastici ai secolului XX, începând cu Picasso şi Klee şi până la pictori români contemporani ca Aurel Cojan şi Viorel Mărginean, Constantin Piliuţă etc.).

◀ Henri Rousseau
„Vameşul"
(1844-1910)
Nuntă la ţară,
detaliu,
Colecţia J. Walter - P. Guillaume

IMAGINEA MULTIPLICATĂ

Am examinat până acum desene şi picturi a căror valoare e sporită de faptul că sunt unicate, nerepetabile, care pot fi văzute numai în muzeul sau colecţia în care sunt păstrate. Pentru a avea un al doilea exemplar, călugării din mănăstiri caligrafiau manual manuscrisele şi copiau picturile acestora. Alte imagini au fost însă create de la început pentru a fi multiplicate.

GRAVURA: CARE ESTE ORIGINALUL?

Gravura este procedeul cel mai vechi, utilizat întâi în China şi India pentru a imprima ţesături cu plăci de lemn săpate ca nişte ştampile. În Europa, în Evul Mediu, armurierii zgâriau ornamente pe pieptarele de metal ale cavalerilor şi, ca să le păstreze modelul, încerneluiau şanţurile şi le imprimau pe hârtie. Ambele procedee (cu imaginea în relief pe placă de lemn sau săpată în adâncime în metal) au fost preluate de artişti în secolele XV – XVI, când *tiparul cu litere mobile,* perfecţionat de Gutenberg, a permis publicarea cărţilor şi a fost nevoie de *ilustraţii multiplicabile* (de exemplu Dürer, *Apocalipsa*). În secolul XIX a fost inventată *litografia,* în care desenul trasat pe piatră cu un creion special e singurul care

▼ REMBRANDT (1606-1669)
Iisus vindecând bolnavii,
gravură în metal,
The Courtauld Gallery,
London

primeşte cerneala de tipar, respinsă de piatră (Daumier).

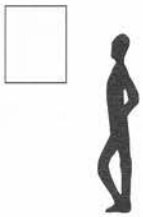
Artiştii plastici au folosit tehnica gravurii şi pentru lucrări de şevalet, cu rol de tablou, dar având avantajul mai multor originale. Pentru a certifica valoarea, artistul trebuie să noteze pe marginea lucrării, lângă iscălitura sa originală şi al câtelea exemplar este din totalul tirajului. După mai multe imprimări, placa începe să se tocească şi gravura îşi pierde din claritate şi finețe.

Numai în alb şi negru, dar folosind cu o neasemuită pricepere toată gama de valori – de la lumina albă, răsfrântă de hârtie, la negrul cel mai întunecat – Rembrandt şi-a alcătuit o paletă la fel de bogată ca şi cea a picturii sale.

Iisus vindecând bolnavii întrupează principala virtute creştină, iubirea aproapelui, care revine mereu în lucrările lui Rembrandt.

Eroii săi, lipsiți de frumusețea clasică, cu chipuri comune, deseori bătrâni, radiază de dragoste, înțelegere şi iertare. Iisus nu e plasat în mijlocul planşei, ci puțin mai în stânga, sus. Centrul geometric al imaginii se află între Iisus şi grupul bolnavilor de la picioarele lui.

Însemnată este deci relația dintre Hristos şi cei ce I se închină, comunicarea spirituală care devine fapt concret în vindecarea bolnavilor. Imaginea e străbătută de o mare diagonală care coboară spre dreapta, separând primul plan luminat de fundalul întunecos. Lumina este modelată în toate felurile posibile: în partea stângă a planşei, în lumina puternică, personajele sunt doar schițate sumar, în contururi fără umbre. În mijloc, razele piezişe ating lateral siluetele bolnavilor, reliefând volumele şi țesăturile hainelor, redate prin diferite haşuri. Aureola luminoasă a lui Iisus e indicată prin fine linii drepte, radiale, care se răspândesc în întreaga încăpere, până la tavan. Umbra plină de mister în care este cufundată scena se întinde la infinit, dincolo de limitele încăperii. Minunea este vizibilă în explozia luminii care transfigurează realitatea, ieşind astfel din contextul istoric, devenind un eveniment al întregii lumi.



▲ UTAMARO
(1753-1806)
Femeie curățând piersici,
(din seria „Copiii-comoară")
gravură în lemn

Utamaro (1753-1806)
Pictor-gravor japonez din curentul Ukiyo-e (preocupat de fixarea imaginilor din „viața care trece"). Folosind gravura pe lemn cu mai multe plăci – una pentru fiecare culoare – el preferă portretul în plan apropiat. A conturat idealul de frumusețe feminină al epocii sale, cu trăsături delicate, detalii minuțioase. A influențat arta europeană a secolului XIX.

Ca şi în cazul graficii, hârtia formează şi suportul fotografiei, acea *artă fără materie* (cum o numeşte Gabriel Bauret în „Abordarea fotografiei", pag. 66, pentru a o deosebi de pictură). Ea s-a născut, ca şi celelalte arte, prin preluarea unei invenţii tehnice (aici de optică şi de chimie).

ESTE FOTOGRAFIA O ARTĂ?

Camera obscură, cunoscută cu mult înaintea lui Leonardo da Vinci, care a studiat-o, constă într-un fel de cub de carton negru cu un orificiu prin care intră imaginea din faţa ei, proiectându-se, inversată, pe peretele din spate. Dacă acolo este plasată o placă de sticlă mată (sau o hârtie de calc), pe ea apare imaginea care poate fi conturată cu un condei.

O lentilă are rolul de a strânge razele de lumină, permiţând micşorarea cutiei. Procedeul era utilizat în secolul XVIII în Anglia, pentru a obţine mai uşor desene după casele unor nobili, cu care erau ornamentate ceştile de ceai pe care proprietarii le comandau manufacturii de porţelan a lui Josiah Wedgwood.

Fiul acestuia, Thomas Wedgwood, a încercat primul să facă aceste imagini să se traseze singure, punând în locul geamului o placă cu nitrat de argint, care se înnegreşte cu cât lumina e mai mare, şi şi-a publicat experienţele în 1802. El nu a ştiut să fixeze imaginea.

Înregistrarea stabilă a primei fotografii a fost reuşită abia în 1826, de francezul Nicefore Nièpce (citeşte Nieps) (pe o placă de cositor dată cu un strat de bitum brun, care se albeşte la lumină), după ce a expus-o 8 ore în plin soare.

▼ LOUIS-JACQUES-MANDÉ DAGUERRE (1787-1851), *Natură statică*

◀ Fotografii de familie, cca 1910

În 1837, Nièpce, împreună cu asociatul său, pictorul Daguerre, au brevetat *daghereotipul.*

În anii următori, fotografia, până atunci unică, a putut fi reprodusă în mai multe exemplare, după un clişeu negativ, de către englezul W. Fox Talbot. În 1888 americanul George Eastman a lansat *aparatul Kodak* cu peliculă suplă, odată cu sloganul „Apăsaţi pe buton, noi ne vom ocupa de restul!" Fotografia în alb-negru sau brun (sepia) a fost la început considerată un înlocuitor ieftin al desenului şi picturii, pe care încerca să le imite în portrete, peisaje sau naturi moarte. Această concepţie, denumită *pictorialism,* a dăinuit aproape un secol.

Fotografii-pictori expuneau compoziţii de mari dimensiuni, combinând mai multe negative tăiate cu foarfeca şi asamblate prin colaj. Aşa e lucrarea *Zori şi amurg,* de americanul H. P. Robinson, din 1885, foarte admirată de contemporani.

Fotografiile străbunicilor noştri erau plasate în decoruri cu peisaje sau interioare imaginare, pictate pe pânze, care formau fundalul atelierului fotogra imitând portretele de salon semnate de pi ori celebri. Chipurile erau retuşate, taliile fe eilor erau subţiate, după cum cerea moda Pictorii contemporani au folosit noul proc eu de a reproduce realitatea: Ingres desena ai uşor după fotografiile nemişcate dec după modele vii, dar evita să o declare. Dela ix a fost membru al Societăţii Franceze d otografie; Degas a preluat în compoziţii sale neconvenţionale firescul instantan ui şi a fixat întâi cu ajutorul camerei ţiile dansatoarelor sale etc. Într-o primă etapă, la concurenţă cu fotografia pe care o copia pe ascuns, pictura a încercat să se detaşeze, înfăţişând ceea ce nu se putea reda mecanic. Deoarece pe peliculă, la început, trebuia făcută o expunere lungă iar poziţiile erau obligatoriu statice, romanticii, ca Delacroix, au desfăşurat în picturi bătălii, vânători şi alte scene dramatice de mase, cu mişcări violente. Pentru a concura cu fotografia alb-negru în redarea palpabilă a obiectelor concrete, colorate, pictura secolului XIX a atins limitele realismului în peisajele Şcolii de la Barbizon, sau în compoziţiile lui Courbet care picta „doar ce se vede".

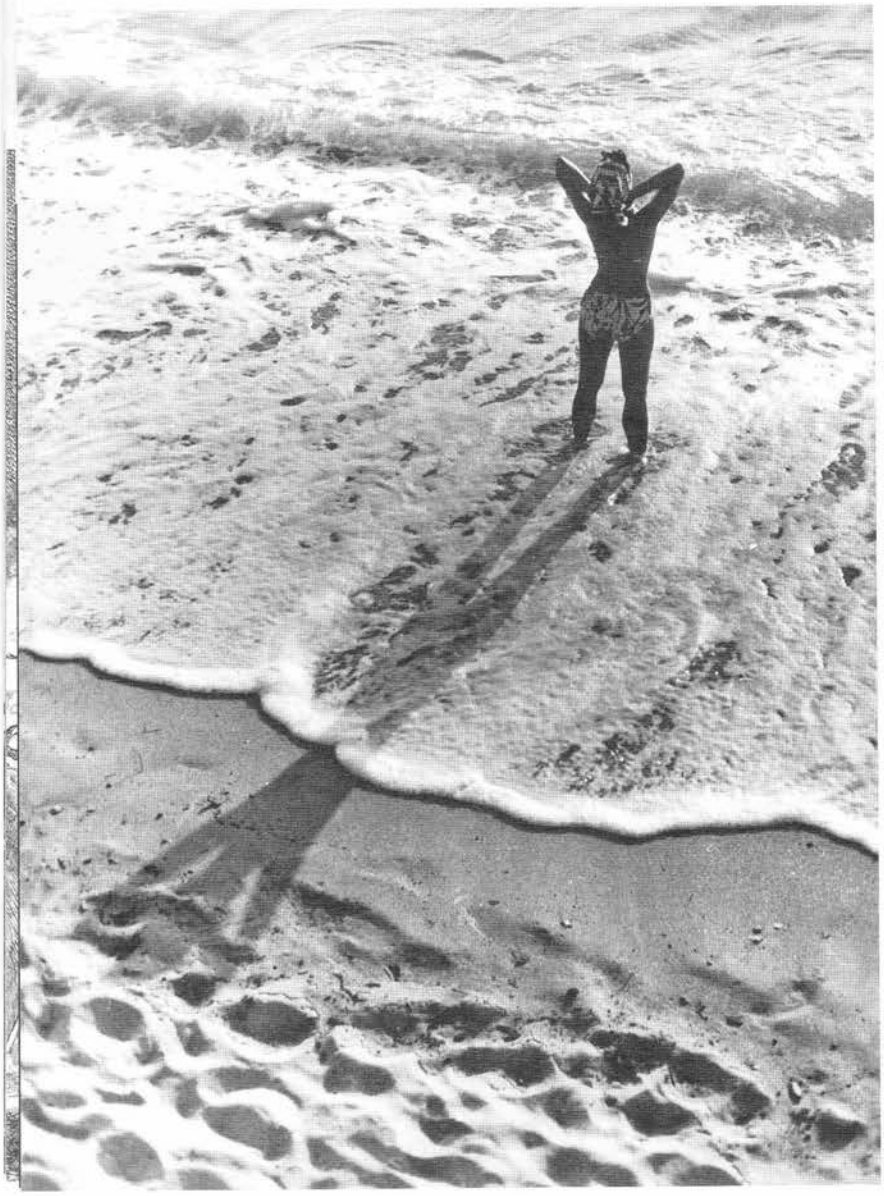
El încerca să se distanţeze de mijloacele de înregistrare mecanice şi prin dimensiunile mari ale tablourilor (*Atelierul, Înmormântare la Ornans* etc.), inaccesibile pe atunci fotografiei. *Colorismul* impresioniştilor se explică în mare măsură prin reacţia artiştilor la fotografia alb-negru. Ca şi aceasta însă şi pictura se executa direct după natură, în „plein air", cu şevaletul, umbreluţa şi culorile în faţa peisajului. Mai mult, fixarea instantaneului în culoare a alcătuit inovaţia lui Monet *(Catedrala* pictată la diferite ore), Degas *(Balerinele)* sau Lautrec *(Dansatoarele).* Şi *tuşa,* cu trăsături de pensulă vizibile, trebuia să arate că tabloul era „făcut de mână".

▼ H. P. Robinson
Zori şi amurg,
foto, 1885

CARE ESTE SPECIFICUL FOTOGRAFIEI?

De la începutul secolului XX a devenit posibilă şi fotografia în culori, (prin combinarea celor trei culori fundamentale), realizată în 1904, de fraţii Lumière. La prima vedere s-ar părea că principala diferenţă dintre fotografie şi arta plastică a fost formulată de Paul Klee: *Arta nu redă vizibilul (ca fotografia), ci face vizibil (ceea ce-şi închipuie artistul).* Să vedem dacă e adevărat. Fotografia a devenit, prin culoare, capabilă să reproducă întocmai realitatea, nu numai umbrele ei cenuşii, ca până acum. Ca urmare, pictura realistă (denumită chiar *fotografică*) a devenit inutilă – continuată doar de artizanii de rutină. Artiştii plastici conştienţi au început să caute în ce constă de fapt specificul meseriei lor.

▼ Petru Voinescu (n. 1921) ***La malul mării,*** fotografie



Cercetarea limbajului propriu al artelor vizuale a făcut pe Malevici, Picasso, Severini, Klee, Kandinsky, Itten şi pe mulţi alţii să desfacă imaginea vizuală în părţile ei componente (aşa cum în studiul materiei se ajungea la molecule şi atomi), fiecare din ei consacrându-se cu precădere unuia dintre aspecte (linia, culoarea, spaţiul, mişcarea etc.). Preocupaţi mai cu seamă de forme şi tehnici, novatorii au stârnit curentele artei moderne (de la fovism la cubism, futurism, abstracţionism etc., continuate de mişcările de avangardă din perioada interbelică), încercând să justifice prin argumente raţionale prezenţa inefabilă a artei din lucrările lor. În acelaşi timp s-a căutat şi specificul fotografiei. Ca şi toate celelalte sisteme de comunicare, şi fotografia poate transmite informaţii precise, cu un singur sens, în imagini ştiinţifice, documentare, ca fotografiile din actele de identitate, cele care descriu plante, animale sau fenomene naturale, micro sau macroscopice.

Fotografia poate cuprinde însă şi complexitatea trăirii artistice, cu condiţia să-şi folosească creator posibilităţile proprii. Rezultat al contactului direct cu realitatea vizuală, fotografia fixează un spaţiu şi o clipă anume, pe care o înscrie în memoria urmaşilor. Decisivă e rapiditatea declanşării declicului, care prinde pe peliculă imaginea, dezvăluind o semnificaţie, o metaforă, un simbol. Mulţi pictori s-au îndreptat spre fotografie, alegând cu talent unghiuri şi cadraje expresive, folosind contrastele de lumină şi culoare, descoperind detalii revelatoare. În ţara noastră, Carol Popp de Szathmary a fost pictor şi fotograf, reporter în războiul de independenţă, culegător pasionat de folclor. Brâncuşi îşi aranja în atelier ansambluri de lucrări, pe care le-am numi azi „instalaţii", pe care le fotografia etc.

În saloanele de artă fotografică se expun deseori lucrări de mare valoare, semnate de autori ca şi orice alte opere de artă. În analizarea unei fotografii se poate aplica prin urmare aceeaşi grilă de întrebări utilizată şi până acum.

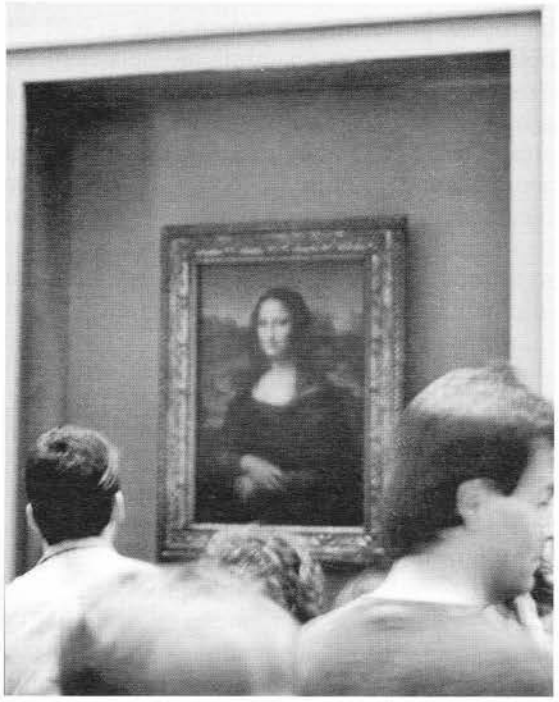
Iată de pildă un instantaneu de vacanţă luat de Petru Voinescu (născut în 1921 în România, stabilit la New York.) De la distanţă, forma dreptunghiulară a panoului şi albul dominant

creează o atmosferă de echilibru şi seninătate. *Centrul geometric* se află pe umbra care leagă toate elementele imaginii. Centrele de interes – femeia care se întinde spre soare, marea şi plaja – ne cheamă atenţia pe rând, pe drumul compoziţional. Structura imaginii e alcătuită dintr-o serie de oblice care se succedă ritmic, valurile mării, pe care în contrast se detaşează perpendicular trupul femeii, desenat din linii oblice scurte, întunecate, şi umbra ei lungă, străvezie. Contrastele de valoare sunt nete, clare, razele razante ale soarelui la răsărit pun în lumină materialitatea apei înspumate şi a nisipului zgrunţuros, stârnind puternice reacţii polisenzoriale. Privind fotografia simţim căldura soarelui şi răcoarea brizei pe piele, pipăim apa mătăsoasă şi nisipul aspru, jilav, auzim foşnetul valurilor, ba ne amintim şi mirosul şi gustul sărat al mării. Ca şi o pictură, fotografia trădează modul în care autorul concepe relaţia dintre om şi univers: aici confruntarea cu natura infinită e chiar subiectul imaginii, dar orizontul se află în afara ramei, limitând preocuparea la spaţiul restrâns din jurul eroinei, care parcă se simte stăpână a lumii. Femeia nu atrage atenţia asupra ei (prin siluetă de manechin sau atribute sexy) ci, văzută de la spate, contra luminii, are rolul de exemplar tipic – omul obişnuit. Cuceritor e gestul de înfruntare a cosmosului, şi, în acelaşi timp, de lăsare în voia bucuriei, în voia soartei, prin expunerea fără apărare, cu braţele ridicate, a părţii celei mai vulnerabile a trupului, inima. Reprezentând din peisaj doar valul de la mal şi pământul ferm care dă siguranţă, autorul a pus accentul pe om: siluetă robustă, bine înfiptă în picioare, parcă sfidează timpul şi spaţiul, opunând valurilor vieţii o singură certitudine: bucuria clipei. Iată deci că dincolo de realitatea vizibilă, redată fidel de fotografie, un artist autentic îşi poate face auzit mesajul. Cu atât mai percutant cu cât foloseşte puterea de convingere a mărturiei directe, obiective. Parafrazând afirmaţia lui Klee, am putea spune că: *Arta (adevărată) constă şi în redarea vizibilului, dacă face vizibil „fiorul trăirii totale".*

Albumul de faţă pare a fi doar o păcăleală: vorbind despre capodopere, înfăţişează doar copiile lor, reproduceri ieftine pe hârtie. Oare se putea altfel? Desigur, deplasându-ne împreună în ţări îndepărtate, la diferite monumente şi muzee. Dar şi atunci ar fi trebuit să ne documentăm în prealabil, începând tot cu albume de fotografii, adică întâlnindu-ne întâi cu *reproducerea.* Incontestabil, nimic nu poate înlocui contactul direct cu o lucrare, aşa cum a ieşit din mâna creatorului ei, de dimensiunile necesare pentru a impresiona cel mai bine şi plasată pe locul pentru care a fost gândită. Ea păstrează urmele mâinii artistului şi, după unele teorii, chiar înregistrări ale glasului şi undelor sufleteşti ale autorului. Şi reproducerile oferite de tehnica actuală oferă însă imense avantaje. Prin multiplicarea unicatului şi circulaţia cópiilor, opera se deplasează ca muntele la Mahomed, intrând – uneori cu sila – în viaţa spectatorilor, chiar şi a celor care nu s-ar duce niciodată din proprie iniţiativă la muzee. De altfel, deseori o lucrare se vede mai bine în copie decât în original. *Gioconda* e ţinută în muzeul Luvru în umbră, ferită de raze şi reflectoare, la o distanţă prudentă de răufăcători, protejată de paznici dar şi prin sisteme de alarmă sofisticate, care nu te lasă să te apropii.

Mona Lisa rămâne practic inaccesibilă vizitatorului care, obosit, înconjurat de mulţimea gălăgioasă a turiştilor de toate neamurile, se mulţumeşte să o recunoască din poze, trecând mai departe. În plus, reproducerile sunt nepreţuite şi pentru că pot fi mărite, decupate, comparate, schematizate, animate pe computer, etc., înlesnind studierea fenomenului artistic.

Şi ce bucurie când te întâlneşti cu originalul!



◀ Leonardo Da Vinci, ***Monalisa,*** *Muzeul Luvru,* Paris, foto Adina Nanu

▸ SANDRO BOTTICELLI (1444-1510) *Ilustrație la „Divina Comedie”*, tuș pe pergament

CARTEA

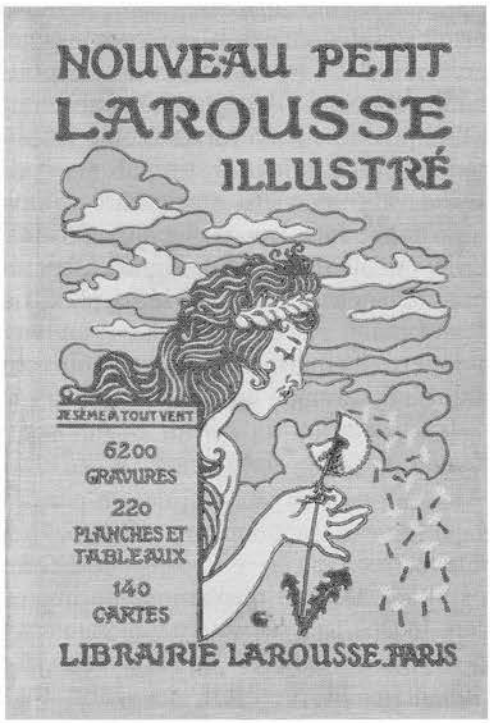
De cinci secole, tipografiile multiplică texte și imagini și o vor face în continuare probabil încă multă vreme, cu toată concurența computerelor. Nimic nu poate înlocui *cartea,* cel mai sigur leac împotriva singurătății. *Pagina tipărită* – de carte, revistă sau ziar – este ea însăși o imagine pe care o percepem ca pe o unitate vizuală, ca pe o compoziție. Înainte de a citi prima pagină a unui ziar, de sus în jos și de la stânga la dreapta (ca noi europenii, sau invers, ca asiaticii), ea ne impresionează prin *format, culoare, repartizarea centrelor de atenție, echilibrul* lor, etc., întocmai ca și un desen sau ca o pictură. Privirea este atrasă în primul rând de fotografiile și titlurile mărite și îngroșate, peste care nu putem trece și care ne obligă să citim într-o anumită ordine articolele. *Arta cărții* e mult mai complicată decât pare la prima vedere. Armonia vizuală prin care ne atrage o simplă pagină tipărită este rezultatul acordării unei mulțimi de factori. Pornind de la *alegerea* literelor – care pot fi *drepte* sau *înclinate (italice* sau *cursive),* configurate într-o mulțime de siluete, denumite într-o limbă internațională stăpânită de profesioniști după mărimea, grosimea și „desimea” lor – se stabilește *oglinda paginii* (partea scrisă) și întinderea marginii albe din jur, locul titlurilor, aspectul numerotării etc. Prezența imaginilor în text ridică alte probleme prin relația dintre ele și cu textul (ca să nu arate risipite întâmplător); imaginile sunt mărite sau micșorate pentru ca marginile lor să *fileze,* adică să fie aliniate cu cele ale textului sau ale altor reproduceri (ca în cazul oricărei *pagini duble* a acestei cărți). *Ilustrațiile artistice* ale volumelor literare (nu ne vom ocupa aici de cele științifice) reprezintă interpretări personale ale textelor de către creatori plastici, realizând o operă paralelă. Botticelli a întrupat personajele *Divinei comedii,* de Dante, în siluete străvezii, cu grația și poezia care-i sunt proprii.

Coperta de carte e un *ambalaj* și un *purtător de mesaj* al textului pe care îl ocrotește, comunicând *autorul, titlul, editura* (uneori și anul publicării) și deseori pe verso fotografia autorului și câteva date despre el, despre carte (ori citate reprezentative din ea). Pentru a atrage atenția, coperta acționează ca un afiș, căutând să impresioneze de la distanță, excitând retina prin aceleași mijloace (denumite în limba germană *blick-fang* = *captarea privirii*).

Ca orice altă compoziție, ea poate fi analizată folosind întrebările din capitolul 1.

Coperta *Dicționarelor Larousse* și-a păstrat de multe decenii imaginea simbolică a pufului de păpădie care zboară în toate direcțiile, răspândind cunoștințele ca pe niște semințe care vor rodi.

În centrul geometric e chipul alb al Științei (încununată cu lauri), care suflă puful păpădiei (al doilea centru), celelalte pete de alb și roșcat risipite pe copertă (nori etc.) au formele șerpuitoare, plate, preferate în arta primului deceniu al secolului XX.



▸ Coperta ediției din 1925 a *Dicționarului Larousse*

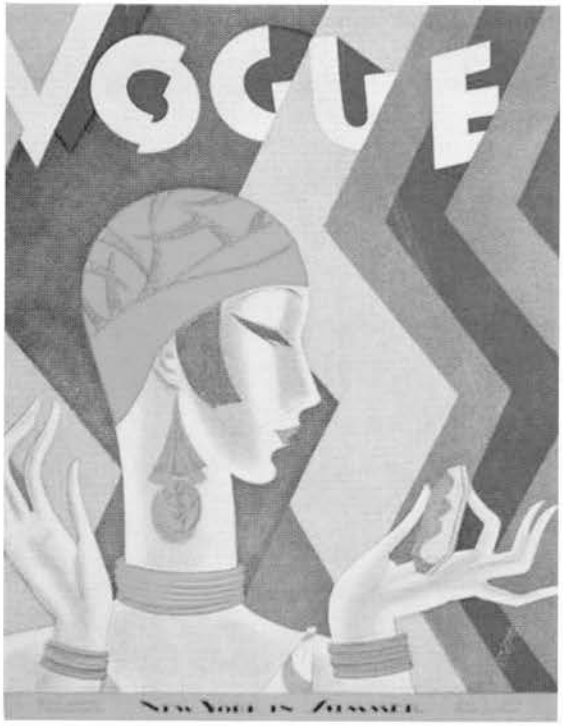
DE CE NE ATRAG REVISTELE DE MODĂ?

Din mulţimea publicaţiilor care se oferă trecătorului în vitrine şi pe tarabe, *revistele* şi *magazinele de modă* sunt dintre cele mai incitante. Imaginile de pe coperte ca şi cele cuprinse în paginile interioare ar trebui, teoretic, să informeze obiectiv, la zi, asupra ultimelor noutăţi din centrele în care se lansează moda. Comunicarea ar trebui să fie prin urmare precisă, clară, fără echivoc: se poartă fusta mini sau maxi, reverul costumului lat de atâţia centimetri etc. Într-o oarecare măsură, revista mulţumeşte curiozitatea cititorilor, publicând texte sumare şi un număr de desene sau fotografii documentare. Precise sunt însă numai tiparele, date în centimetri. Desenele artistice sunt mult mai explicite, deoarece autorul, împins de talent, îşi depăşeşte misiunea, descriind nu numai modelul de îmbrăcăminte respectiv, ci şi efectele lui asupra trupului care îl poartă. Disproporţiile care rezultă sunt necesare pentru a sublinia noutatea unei linii sau un detaliu neobişnuit.

Astfel, la 1833, în *Journal des Dames et des Modes* (reprodus în Erika Thiel, *Geschichte des Kostüms,* Berlin, 1963) silueta doamnei pare ilustrarea idealului de frumuseţe din epoca romantismului, descris de poetul şi criticul Baudelaire ca un suflet fără trup, înger sau muză, numai femeie vie nu.

◀ Pagină din *Journal des Dames et des Modes,* 1833

Pentru a da impresia de fragilitate, costumul pune în lumină părţile corpului subţiri de la natură, gâtul dezvelit de decolteu, talia fină, mâinile strânse în mănuşi şi picioarele în balerini de saten, şi ascunde articulaţiile braţelor sub mânecile ca largi aripi. Natura e evocată de florile prinse în păr şi brodate pe rochie.



◀ Coperta revistei *Vogue,* din mai 1926, (autor BENITO)

Coperta revistei *Vogue,* din mai 1926 (autor Benito), este pictată în spiritul epocii jazz-ului, în suprafeţe plate ca un colaj, pe un fond de zig-zag-uri cubiste. Noua imagine a femeii care începea să lucreze cot la cot cu bărbatul – ca medic, avocat, pictor sau sculptor – prelua formele masculine geometrice regulate (se purta silueta *scândură*). Cel mai şocant era părul tuns scurt, băieţeşte. În imaginea de faţă şuviţa retezată drept, care iese de sub pălăria ca o cască, constituie principalul accent, cel mai aproape de centrul geometric, şi formează un puternic contrast cu buzele rujate (care se reflectă şi în oglindă) şi cu podoabele feminine – cercei, colier şi brăţări – (în acea vreme total inexistente la bărbaţi). Azi jurnalele de modă sunt ilustrate cu fotografii artistice, la fel de elocvente. Rolul lor rămâne acelaşi, de a ne face să visăm cum să devenim mai atrăgători...

Suntem constant asaltaţi de **reclamele** diferitelor produse oferite spre vânzare. Comunicarea prin imagine este, ca şi în cazul desenului de modă, ambiguă, oferind o documentaţie precisă, uzând de obicei de calitatea de martor sigur a fotografiei, dar manipulând în acelaşi timp spectatorul prin diferite metode de influenţare vizuală. Scopul e trezirea poftei de a obţine marfa în cauză, prin argumente de ordin raţional, dar mai ales declanşând reacţii sufleteşti profunde, prin asociaţii sau sugestii senzoriale (care ţin de domeniul psihologiei). Este interesant cazul reclamelor pentru parfumuri, care, nefiind de strictă necesitate ci doar de lux, cer designerilor eforturi speciale. Făcând apel la vanitatea cumpărătorului, sticluţa de parfum este lucrată şi prezentată ca o bijuterie. Cum efectul miresmelor e simţit de obicei de aproape şi constituie unul din mijloacele de atracţie sexuală, deseori publicitatea foloseşte în fotografii tema mângâierii. Deodată, în anii '80 a apărut însă o schimbare: în locul cuplului, în fotografie se îmbrăţişa tandru o familie întreagă, mama, tata şi doi copii (sau în altă variantă, o mamă cu un copil). Ce se întâmplase? Explicaţia este: sida. Infectarea cu virusul temut neputând fi evitată decât prin fidelitatea absolută faţă de partenerul de viaţă, a crescut interesul faţă de valorile trainice ale familiei, iar parfumul cu pricina lansat de Calvin Klein a fost botezat *Eternity*.

În varianta pentru bărbaţi, compoziţia reclamei are în centrul geometric chiar nasul tatălui, iar între toate personajele e lăsat un gol, către care toţi îşi îndreaptă privirile cu încântare şi în care parcă simţim suava mireasmă. E „golul expresiv" pe care l-am întâlnit şi în pictura lui Caravaggio (vezi pag. 56). Aici, explicaţia afişului, care de obicei e plasată în partea de jos, ca o semnătură pe o scrisoare, se ridică în sus, la fel cum se evaporă parfumul.

Designul publicitar e denumit deseori şi *design grafic* sau *grafică publicitară*. O întreprindere comercială, de servicii sau culturală are de obicei un set de imagini distinctive, ca un fel de iscălitură cu care marchează produsele şi care îi semnalează prezenţa pe piaţă (pe firme, pe produse, pe materialele de corespondenţă ale angajaţilor, pe automobile care transportă marfa, ca şi în presa scrisă sau în clipurile TV).

▸ CALVIN KLEIN
Parfumul *Eternity*, 1980

Sigla (sau *logo*) – numele firmei scris ca atare, ori prescurtat prin iniţiale (de pildă TAROM) – apare mereu în aceeaşi formulă grafică, completată sau înlocuită cu un *simbol*, o *pictogramă* sau *ideogramă*, care cuprinde de obicei o figură de stil. Această imagine sintetică devine o emblemă afişată peste tot (la fel cum în Evul Mediu fiecare cavaler feudal avea aceeaşi imagine simbolică reprezentată pe steag, pe scut, etc., pentru a fi identificat de departe). De reuşita acestui set de compoziţii grafice depinde în mare măsură „imaginea" şi prestigiul unei organizaţii.

Compania de aviaţie TAROM (Transport Aerian România) are sigla şi simbolul înscrise pe firmele de la sol ca şi pe corpul aparatelor de zbor. Deosebit de reuşită e pictograma – avionul înscris într-un cerc – care revine ca o monogramă peste tot, marcând uniformele, biletele de călătorie şi toate obiectele uzuale din cadrul aeroportului.

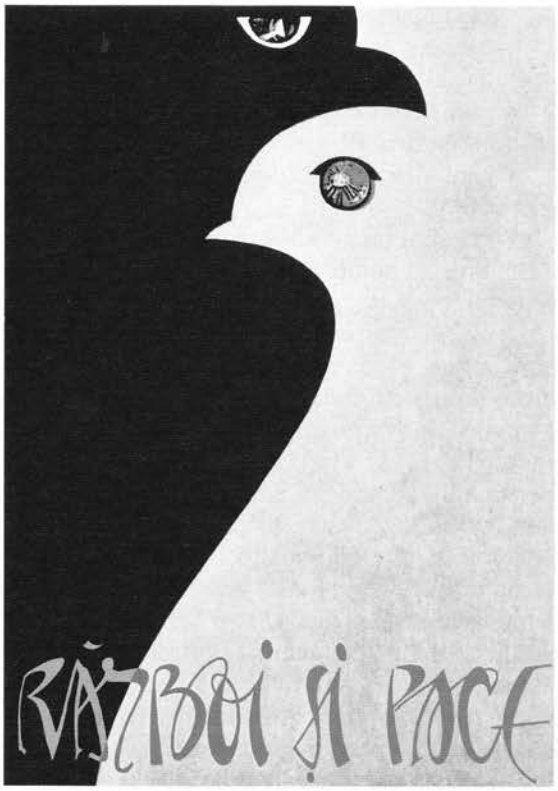
▸ Sigla şi simbolul TAROM (Transportul Aerian Român)

AFIŞUL – COMUNICAREA FULGER

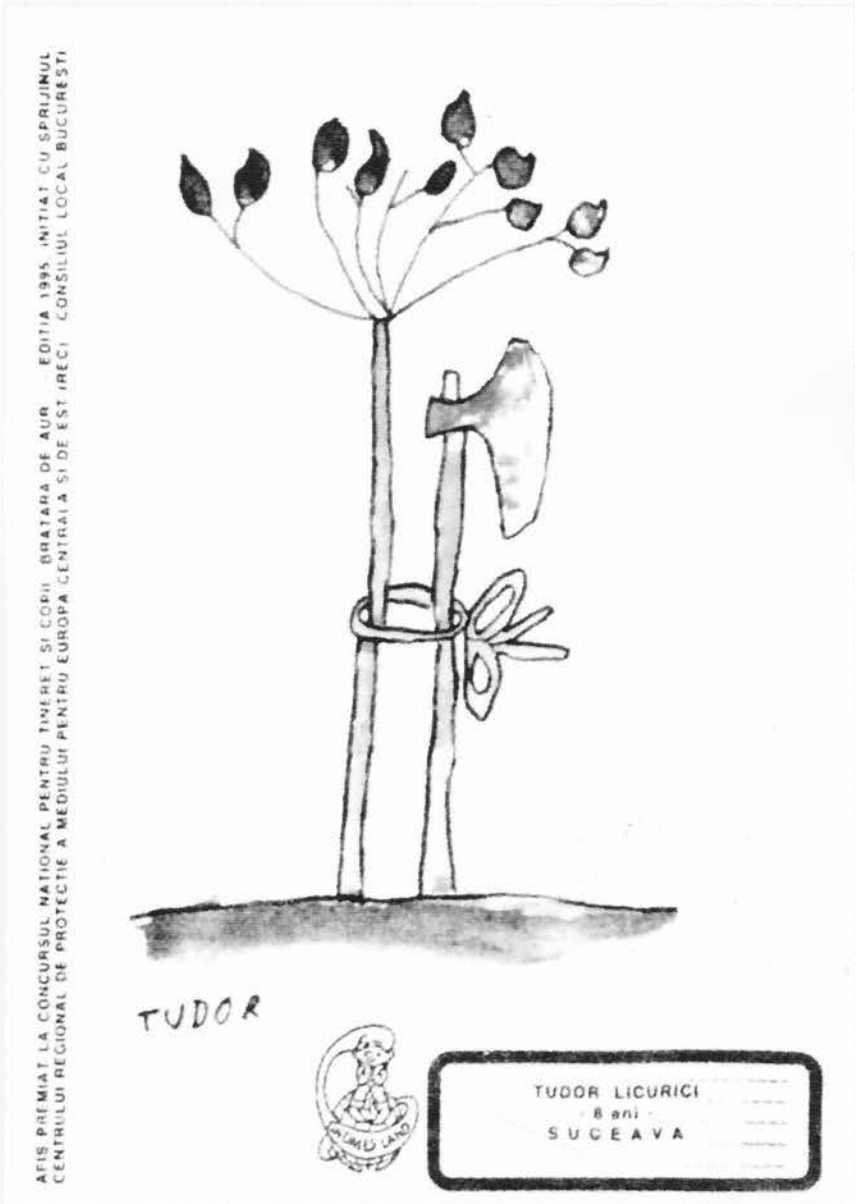
Posibilităţile actuale de reproducere şi multiplicare a imaginii, de mărire sau micşorare (la copiatoare tip xerox sau prin scanare) sau chiar de intervenţie asupra proporţiilor, formelor sau coloritului (la computer) aruncă asupra noastră o avalanşă mereu mai mare de imagini care nu mai au valoare de original şi deseori ne solicită atenţia prin repetiţie (panouri publicitare, embleme, reclame luminoase etc.)

Un afiş, creat de un copil (Tudor Licurici, din Suceava, la vârsta de 8 ani), atinge într-un modest desen colorat o mare valoare simbolică: securea, folosită nu pentru a tăia lemne ci pentru a sprijini un nou lăstar, duce gândul la ocrotirea pădurii dar şi la dorinţa de pace. În centrul geometric al imaginii se află chiar panglica roşie care leagă planta de aracul ei, apoi privirea e atrasă în sus de frunzuliţele verzi şi în final, de securea albăstruie. Cu mijloacele cele mai reduse, tuş şi culori de apă, copilul a alcătuit un mic poem, ca un haiku japonez, sau mai degrabă, ca o *strigătură* cu tâlc de la noi, care începe chiar cu „frunză verde..."

Afişul *Război şi pace,* de Anamaria Smighelschi ilustrează titlul romanului lui Lev Tolstoi, devenit piesă de teatru (şi apoi şi film) într-o imagine metaforică, sintetică. Cele două păsări, uliul şi porumbelul, care simbolizează războiul şi pacea, se înfruntă, decupându-şi profilul; în contrast una cu cealaltă, ele ocupă în întregime suprafaţa hârtiei, copleşind privitorul ca o preocupare dominantă, fără a mai lăsa loc pentru altceva. Tensiunea imaginii se rezumă astfel la încordarea şi zvârcolirea unui singur contur, care separă albul şi negrul, lumina şi întunericul, binele şi răul, pacea şi războiul. Reducerea la esenţial e cerinţa majoră a unui afiş, necesară pentru ca reclama să acţioneze rapid asupra unui număr cât mai mare de privitori, de vârste, ocupaţii şi niveluri culturale diferite.



◂ ▾ ANAMARIA SMIGHELSCHI
Război şi pace,
afiş,
1966,
Teatrul C. I. Nottara,
Bucureşti



▾ TUDOR LICURICI
Să ocrotim pădurea,
afiş, 1995,
tuş şi acuarelă

Analiza plastică comparată

Ca o recapitulare, vă propun să aplicați cele citite, făcând în joacă, *schițe*.

Să începem prin a compara între ele mai multe lucrări cu același subiect: *Sfântul Gheorghe ucigând balaurul.* Figura legendară a Sfântului a inspirat mulți artiști. Cea mai cunoscută sursă documentară de la care au pornit aceștia e culegerea Vieților Sfinților. Potrivit acesteia, o cetate era terorizată de un balaur, căruia în fiecare zi trebuia să i se dea de mâncare un tânăr, ales prin tragere la sorți. Când a venit rândul prințesei, fiica regelui, ea s-a dus spre mlaștina dihaniei și pe drum, s-a întâlnit cu Gheorghe, care a luat-o pe calul său. Ajungând la balaur, cavalerul l-a rănit cu lancea și, legându-l cu cordonul fetei, l-a târât până sub zidurile cetății. Acolo a strigat celor de pe metereze că-l va ucide pe balaur doar dacă se vor creștina cu toții, altfel îi dă drumul în cetate. În final, mulțimea a trecut, cu bucurie, la noua credință.

▸ *Sfântul Gheorghe,* icoană pe sticlă, sec. XX, 54 × 48 cm, *Colecție particulară,* București

▾ Paolo Uccello *Sfântul Gheorghe,* 1455, *National Gallery,* Londra

E interesant de observat în fiecare din imaginile alăturate:

- ce sugestii transmit formatul tabloului și acordul cromatic de ansamblu?
- ce se află în *centrul geometric* al panoului?
- care e *centrul compozițional* cel mai frapant (mai apropiat sau mai depărtat de centrul geometric) de la care începe drumul compozițional?
- care e *parcursul drumului compozițional* indicat de *centrele de interes* (accentele de lumină, de roșu sau alte elemente contrastante), care prin modul în care se succedă, acționând pe rând asupra retinei, relatează acțiunea?
- cum e resimțit *timpul*? (static, dinamic, în ce ritm?)
- cum e redat *spațiul*?
- cum exprimă autorul *relația om-univers*? Clasic sau romantic?
- cum apare *idealul* său uman?
- care e rolul *desenului*?
- dar al *umbrei și luminii*?
- din ce *contraste cromatice* e alcătuit *acordul culorilor*?
- care sunt *materialele, tehnica și factura* lucrării?

Poate mai puteți adăuga câteva întrebări ...

E bine să notați răspunsurile pe hârtie și să repetați operația peste câțiva ani; veți avea surpriza să mai descoperiți și alte înțelesuri, care acum v-au scăpat. În icoana bizantină eroul scenei e *Sfântul Gheorghe.* În pictura lui Uccello în centrul imaginii e *balaurul.* Încercați să schițați o compoziție în care personajul central să fie prințesa care-l ține legat pe balaur. În același mod pot fi comparate între ele și alte compoziții cu același subiect: „maternitate" (*Fecioara cu Pruncul,* dar și tablouri laice); „vizita" (*Buna Vestire,* dar și alte scene cu două personaje); „portretul" (căutând asemănări și deosebiri între femei, bărbați și copii reprezentați în diferite stiluri) sau „peisajul" (pornind de pildă de la *Anotimpurile* lui Bruegel) etc.

Efectele modificării compoziției

Să ne jucăm acum şi să modificăm în schiţe (sau, dacă e posibil pe computer) una dintre cele mai cunoscute compoziţii din istoria artei, *Meninele* de Diego Velazquez (analizată la pag. 52), urmărind schimbările mesajului lucrării:

• să-i schimbăm încadrarea (mai pe lung sau mai pe lat);

• să schimbăm şi centrul geometric (plasându-l de pildă pe oglindă sau pe uşă);

• să schimbăm şi acordul cromatic (cu dominantă albastră sau verde);

• să-i adăugăm elemente (sus o perdea sau un candelabru, jos pisici şi şoareci);

• să-i mutăm drumul compoziţional deplasând petele de lumină, de roşu etc. (punând reflectorul pe pictor şi umbrind infanta).

Şi Picasso a încercat ceva asemănător.

Câteva sugestii

Vă puteţi juca la fel cu oricare imagine, de pildă:

• închipuiţi-vă pe *soţii Arnolfini* pictaţi de Jan van Eyck în biserică sau în bucătărie;

• mutaţi în peisaje linia de orizont mai sus sau mai jos;

• schimbaţi gama cromatică din tabloul lui Miro (pag. 17) pentru ca violonistul să cânte o melodie tristă sau pentru ca *Uciderea pruncilor,* de Bruegel (pag. 38) să dobândească o tonalitate tragică;

• deplasaţi creanga care atârnă deasupra prăpastiei în *Stânci pe insula Rügen,* de C. D. Friedrich, de la pag. 70, apoi mutaţi personajele;

• închipuiţi-vă cum ar arăta unele tablouri mici dacă ar fi realizate la o scară monumentală (*Răstignirea,* lui Antonello da Messina, de la pag. 62, ar rezista, de pildă);

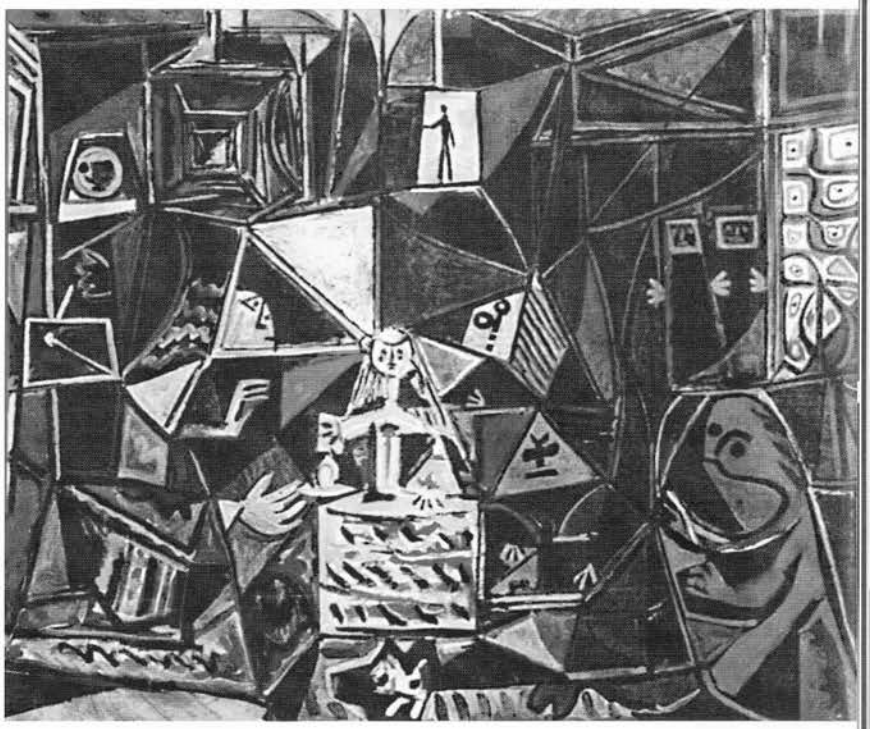
• introduceţi în compoziţiile analizate câte un obiect în plus (decupat dintr-o revistă aruncată), pentru a vă da seama că e în plus;

• încercaţi o schiţă de creaţie proprie în grafica publicitară proiectând o reclamă pentru îngheţata cea mai gustoasă;

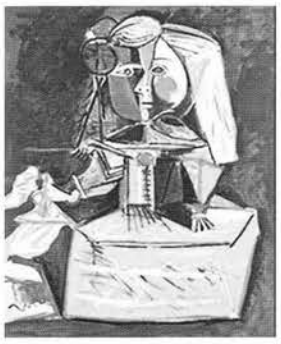
• realizaţi din colaje coperta jurnalului personal (dacă aveţi timp de aşa ceva) sau a agendei, în aşa fel încât imaginea să vă reprezinte; (Consultaţi-vă prietenii pentru verificare);

• desenaţi sigla, emblema şi alte însemne grafice ale clubului sportiv pe care aţi vrea să-l frecventaţi;

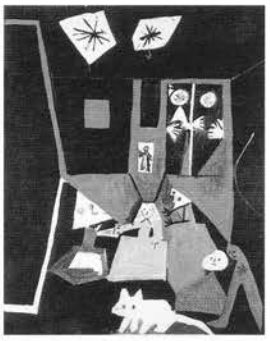
• dacă aveţi chiar talent, vă puteţi încumeta să proiectaţi decorul şi costumele, afişul şi caietul de sală pentru piesa de teatru preferată.



▼ Pablo Picasso (1881-1873)
Meninele I, II, III VI, 1957, ulei, 129 × 161 cm, *Muzeul Picasso,* Barcelona



◀ *Meninele,* variante



▶▶ Martin şi Georg din Cluj, ***Sfântul Gheorghe ucigând balaurul,*** *1373, Catedrala Sfântul Vitius,* Praga (replică la Cluj)

II. ARTELE TRIDIMENSIONALE - SPAȚIALE

Privind împreună desene, picturi, gravuri sau fotografii – toate imagini plane, bidimensionale – am încercat să înțelegem ***de ce*** *au luat o anume înfățișare,* ***ce vor să spună*** *liniile, umbrele, luminile și culorile și chiar – intrând în atelierele creatorilor –* ***cum*** *au fost realizate tehnic.*

Vom pune aceleași întrebări altor opere de artă vizuală mai complexe, înzestrate cu a treia dimensiune, cu ***volum****, cum sunt sculpturile și edificiile arhitecturale.*

Dacă pentru a primi comunicarea unei picturi, fie ea o măruntă ilustrație de carte sau o frescă monumentală, era de ajuns să ne plasăm la distanța potrivită, îmbrățișând-o cu privirea, pentru a recepta mesajul unei sculpturi e nevoie să ne deplasăm ca să o vedem de jur împrejur. E ca și cum făptura ei ar fi alcătuită dintr-o mulțime de imagini care se leagă între ele, curg dintr-una într-alta, succedându-se, ca și în muzică „variațiile pe aceeași temă".

Pentru a ușura vizionarea, unii sculptori își prezintă lucrările pe platforme rotative, ca roata olarului. Privitorul poate fi scutit să se deplaseze și prin filmarea statuii din toate părțile, dar filmul se desfășoară cu viteza și ritmul hotărâte de regizor, pe când lucrarea de artă originală (dacă e accesibilă) ne așteaptă nemișcată să o contemplăm după voie, când și cum dorim. În volumul de față vom încerca să suplinim, pe cât posibil, lipsa mișcării noastre prin prezentarea în reproduceri a cât mai multor fețe ale unei lucrări.

Oferind nu numai una ci mai multe imagini care se înlănțuie, sculptura cere privitorului un timp mai îndelungat de concentrare a atenției. Este ceea ce nu știu mulți dintre cei care trec grăbiți pe lângă o statuie, mulțumindu-se cu o privire fugară. Și capacitatea citirii artei tridimensionale se poate însă educa. După câteva întâlniri surprinzătoare cu opere care-și dezvăluie farmecul de abia după o contemplare mai insistentă, crește și curiozitatea dar și experiența spectatorului. Ca și în antrenamentul sportiv, se obține treptat o mai mare viteză și profunzime a dialogului și, după principiul din biologie „funcția creează organul", se dezvoltă căile comunicației vizuale și implicit facultatea de a te bucura de ceea ce vezi.

Arhitectura este, ca și sculptura, formată din volume, din plinuri dar și din goluri în care se petrece mare parte din viața noastră. Deosebirile dintre cele două arte decurg din ponderea diferită a funcțiilor lor. Clădirile sunt în primul rând utile, atât pe plan material, slujind drept adăposturi individuale sau colective, cât și pe plan social și cultural, semnalând prin aspectul lor scopul existenței lor dar și rangul, locul în colectivitate și nivelul de educație estetică al comanditarului, fie el principe, prelat sau simplu cetățean. Dimpotrivă, o sculptură are rareori un rol practic – unele statui punctând centre urbanistice sau contribuind la dirijarea circulației vehiculelor. Importanța monumentelor constă însă în propagarea unor idei înălțătoare, capabile să influențeze pe oricine, de orice vârstă sau pregătire. Prezența din loc în loc, în piețe sau parcuri, a unei statui trebuie să ne reamintească existența pe lume a binelui și frumosului, să ne facă să auzim „la"-ul diapazonului pentru a ne racorda faptele la armonia lor pură dar tangibilă.

1. SCULPTURA

DE LA COPIE LA ARTĂ

▸▸ CONSTANTIN BRÂNCUȘI (1876-1957) ***Somnul***, 1906, marmură, 26 x 43 cm, 6 × 32,3 cm, *Muzeul Național de Artă*, București

Arhitectura și sculptura au colaborat mereu pentru a da prestigiu templelor și palatelor dar – mai discret – și unor așezări din sate.

Atunci când e legată de arhitectură, sculptura o animă, traducându-i formele abstracte în simboluri artistice figurative (în loja *Erechteionului* de pe *Acropole* din Atena, coloanele iau siluetele tinerelor grecoaice care purtau solemn vălul oferit zeiței) sau decorative (chenare, brâie etc.).

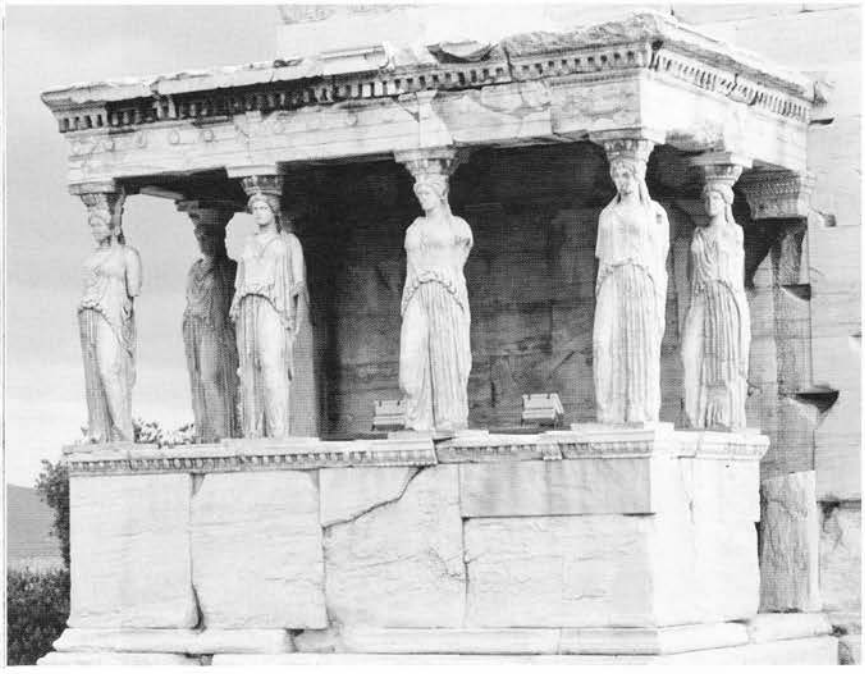
▸▸ CONSTANTIN BRÂNCUȘI (1876-1957) ***Muza Adormită***, 1910, bronz polisat, 28 cm, *The Art Institute of Chicago*

Exemple de perfectă echilibrare a celor două arte rămân catedralele romanice, cele gotice, ca *Notre Dame,* din Paris, ca și unele construcții precolumbiene din Mexic (Teotihuacan, Uxmal), din arta Indiei (Ellora, Mathura), Cambodgiei (Angkor-Vat), din Java etc.

• **Comunicarea precisă (cu un singur înțeles) și cea artistică (interpretabilă)**

Și prin imagini în volum pot fi transmise mesaje cu sens unic, precis, sau metafore poetice cu multiple rezonanțe sufletești. Hărțile fizice în relief indică proporțional înălțimea exactă a munților și adâncimea văilor față de nivelul mării. Tridimensionale sunt de altfel toate obiectele de care ne servim în viața zilnică (și care vor fi examinate în capitolul următor).

▾ *ERECHTEIONUL* ***Cariatide,*** *Acropole*, Atena



În **sculptură,** copia mecanică e ușor de realizat: *mulajul* în tehnica măștii funerare, cu negativul turnat în gips direct pe figură. A fost perfecționată și tehnica executării de portrete sculptate „la minut" de computere prevăzute cu aparate mecanice care transpun în relief un mare număr de fotografii luate instantaneu din diferite unghiuri.

Principala primejdie care pândește arta sculpturii e prin urmare copierea realității, iar culmea ei o constituie *statuile de ceară* din muzeele speciale (la Paris, *Musée Grevin* etc.) în care figurează mai toate „vedetele" lumii. Cu acestea concurează cu succes unele manechine-păpuși din vitrine.

Dată fiind posibilitatea artistului de a crea nu numai reflexul bidimensional – ca în oglindă – ci chiar formele concrete ale obiectelor, sculptura a fost deseori proclamată „mai realistă" decât pictura. A revenit însă mereu întrebarea: în ce măsură e necesară redarea fidelă a lumii vizibile, care e raportul dintre realitate și opera de artă?

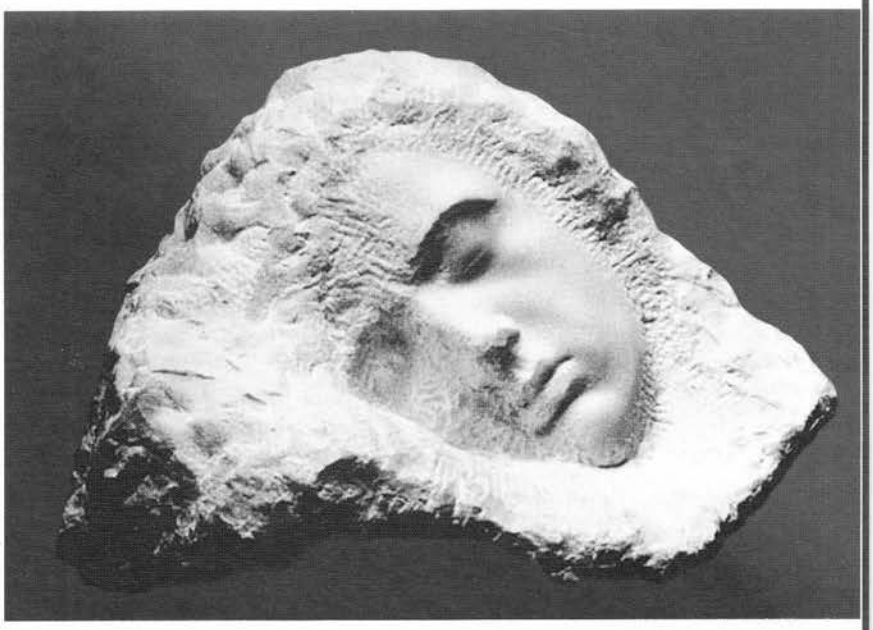
Americanul Segal a făcut mulaje după modele vii, așezându-le între obiecte reale, reconstituind un fel de scene de gen, care încearcă să depășească aspectul documentar doar prin scoaterea lor din context și izolarea lor în sala de expoziție (amintind acele *ready-made,* inovații senzaționale ale lui Marcel Duchamp, în anii Primului Război Mondial).

Opera de artă însă, chiar atunci când redă imaginea concretă a unui personaj, nu se poate rezuma la particularitățile unui individ, ci trebuie să deschidă larg poarta generalizărilor, îndemnându-ne spre meditație. În artă limbajul sculpturii, ca și cel al picturii, folosește figuri de stil, e alcătuit din convenții, a căror înțelegere presupune o minimă familiarizare a spectatorului cu ele și cere pe lângă sensibilitate și cultură artistică.

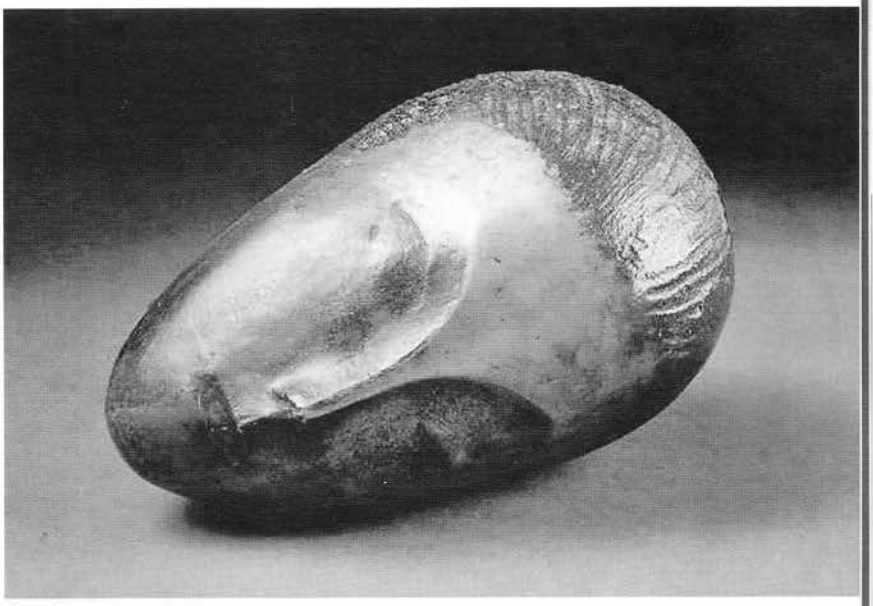
Exagerarea, permisă şi în literatură dincolo de limitele veridicului, a fost practicată cu consecvenţă şi de sculptori. Aşa de pildă, anatomiştii au remarcat de multe ori că musculatura atletică a eroilor michelangeleşti e fiziologic nefirească dar atât de bine proporţionată încât e acceptată de privitori şi absolut necesară artistului pentru a ne vorbi cu patos despre măreţia omului. În sculptură bombarea sau scobirea exagerată a volumelor au ajuns de altfel procedee obişnuite, pentru a sublinia forţa fizică sau, dimpotrivă, imaterialitatea şi spiritualizarea.

Stilizarea în artele plastice, despre care se vorbeşte atât de mult, nu este decât mijlocul de a scoate în relief anumite trăsături ale imaginii, atrăgând atenţia privitorului, şi de a estompa altele, neesenţiale pentru transmiterea mesajului. Stilizarea cere şi în sculptură, ca de altfel în toate artele plastice şi decorative, un mod unitar de organizare a ansamblului, de care depind toate detaliile. În acest sens înţelegem mai bine cuvintele lui Constantin Brâncuşi: *Simplitatea nu este un scop în artă, dar se ajunge la simplitate chiar fără voie, pe măsură ce ne apropiem de sensul real al lucrurilor.*

Se poate urmări clarificarea viziunii lui în etapele succesive de reprezentare a lucrării *Muză dormind:* în prima formă (1906), din blocul aspru de marmură cu aspect nebulos se desprinde chipul femeii adormite, modelat cu o insistenţă asupra moliciunilor carnaţiei care aminteşte de sculptura lui Rodin. În etapele următoare (1909'10) Brâncuşi degajează capul culcat, punându-i în lumină volumul regulat, contururile legate, amintind o piatră netezită de ape. Sugerând o formă primordială, de sâmbure sau de nucleu, sculptura atinge o mare concentrare, transmite o puternică impresie de linişte, invită la contemplare.



Muzeul Naţional de Artă al României



Prin urmare, distincţia între comunicarea cu un singur înţeles, precis, şi cea artistică, impunând multiple interpretări şi ducând (în cazul unui real mesaj) la trăirea totală, poate fi punctul de plecare al *analizei plastice.*

Constantin Brâncuşi (1876-1957)
A studiat la Şcoala de Arte şi Meserii din Craiova, apoi la Şcoala de Arte Frumoase din Bucureşti. Din 1903 a plecat la Paris. Părăsind stilul rodinian al modelării senzuale, Brâncuşi a netezit forme esenţiale, primordiale, nucleare (ca „Muza adormită" sau „Nou născutul", 1915). În căutarea arhetipurilor, el s-a apropiat de arta popoarelor primitive. Ansamblul de la Târgu Jiu (1937) a fost singurul dintre proiectele monumentale realizate. Templul Descătuşării sau al Meditaţiei, de la Indore - India, trebuia să grupeze *păsările măiastre.* Ansamblul atelierului lui Brâncuşi era el însuşi o creaţie compoziţională.

TREPTELE VOLUMULUI

RELIEFUL

Care sunt însuşirile de neînlocuit ale sculpturii şi prin ce se deosebeşte aceasta de celelalte arte plastice? Ceea ce izbeşte în primul rând este *corporalitatea,* prezenţa reală a volumului, scăldat în aceeaşi atmosferă cu privitorul, şi pe care mulţi vizitatori ai muzeelor nu se pot abţine să nu-l atingă cu mâna.

Relieful face trecerea dintre *desenul bidimensional* şi *sculptura tridimensională,* îmbinând efectele ambelor. Ca şi în desen, artistul porneşte de la forma stabilă a lespedei, care rămâne ca un fundal solid. Sculptorul îşi clădeşte lucrarea din lumini şi umbre, pe care le dirijează prin organizarea planurilor, mergând de la incizia uşoară, care adună în şanţul zgâriat un fir de umbră, şi până la volume puternic bombate şi scobituri adânci, stârnind evidente contraste de lumini şi întuneric. Înălţimea reliefului poate varia foarte mult, de la *placa gravată* şi până la *statuia adosată.* În mod convenţional s-au stabilit câteva grade principale ale reliefului după adâncimea lui:

- ***Relieful adâncit*** sau ***scobit*** *(en creux),* în care părţile proeminente sunt la nivelul fondului.
- ***Relieful puţin înalt*** sau ***basorelieful*** *(bas-relief, basso-rilievo),* denumit deseori şi relieful mijlociu *(demi-relief, mezzo-rilievo)*, în care înălţimea atinge maximum ½ din volumul personajelor.
- ***Relieful înalt*** *(haut-relief, alto-rilievo)*, la care înălţimea depăşeşte ½ din volumul personajelor.

Deseori, sculptorii au combinat posibilităţile mai multora din aceste categorii.

▼ *Nekhabit şi Uaxit încoronând un faraon,* granit, *Imperiul vechi,* Egipt

RELIEFUL ADÂNCIT SAU SCOBIT

Unele dintre cele mai vechi exemple de *relief scobit (en creux)* se găsesc în Egiptul antic, unde relieful şi pictura colaborau în egală măsură la decorarea zidurilor templelor sau mormintelor. Din cauza soarelui torid care ştergea desenul şi estompa culorile, decoraţiile murale erau realizate prin incizia adâncă a contururilor, obţinându-se un şanţ umbrit, delimitând net suprafeţele acoperite de culoare. Scobitura era tăiată drept, spre exterior, şi rotunjită spre interior, modelând trupurile.

Relieful egiptean, cu contururi ferme, simplificate, nu indică de obicei deloc adâncimea spaţiului în care se petrece scena; dimensiunile personajelor nu sunt în raport cu distanţa, ci proporţionale cu rangul lor (aşezaţi pe acelaşi plan, sclavul are pe lângă faraon dimensiuni de copil).

În *basorelief,* spre deosebire de relieful scobit, volumele depăşesc fundalul, înaintând în spaţiu într-o bună măsură.

Deoarece toate corpurile reprezentate rămân încă prinse în planul plăcii bidimensionale, sculptorul nu poate să redea decât tot un singur aspect al imaginii, având ca şi pictorul un punct de vedere fix.

BASORELIEFUL

Volumele sunt văzute dintr-o singură parte, privirea spectatorului neputând să depăşească aproximativ jumătatea corpului unui om. Restul imaginii în adâncime este presupus ca fiind dincolo de planul fundalului, care se substituie atmosferei înconjurătoare.

Unele dintre cele mai frumoase reliefuri din întreaga istorie a artelor au fost create în Grecia antică pentru a împodobi templele cu imagini mitologice.

Victoria dezlegându-şi sandaua e un fragment din balustrada templului zeiţei *Athena Nike* (sfârşitul sec. V î.H., azi la *Muzeul din Atena).*

Ca şi *Athena Nike* (victorioasa) de la *Luvru,* înfruntând briza mării care îi lipeşte veşmântul de trup, şi *Victoria dezlegându-şi sandaua* întrupează idealul de frumuseţe al Greciei antice din epoca de aur. În perfectul echilibru al proporţiilor se oglindeşte armonia raporturilor matematice care-i pasionau pe cercetători, pe când plinătatea formelor expansive sugerează desfăşurarea vieţii într-o ambianţă calmă, în natura primitoare, mediteraneeană.

Lipsa capului face ca atenţia noastră să se îndrepte numai asupra trupului învăluit în ţesătura uşoară. Subiectul reliefului e lipsit de importanţă, ca o scenă de gen, minoră. Adevărata temă artistică este graţia mişcării tinerei femei, care rezultă din dialogul, sau mai bine zis din duetul muzical care se stabileşte între trup şi veşmânt. Pe când corpul se desenează ca un mănunchi de linii frânte, oblice, divers înclinate (trunchiul, braţele, picioarele cu genunchii îndoiţi), vălul peplosului se drapează în curbe moi. Din centrul geometric al compoziţiei, din unghiul creat de torsul înclinat şi coapsă, porneşte în toate direcţiile rotirea faldurilor, învăluind trupul de la gât până la călcâie, îndepărtându-se de centru ca şi cercurile pe care le face apa unui lac dacă arunci o piatră în ea. Aceste curbe se deformează însă pentru a se mula pe corp, alungindu-se pentru a ajunge la umăr, pe braţ sau pe picior. Ţesătura alcătuieşte astfel ca o perdea în prim-plan, care acoperă dar în acelaşi timp lasă să transpară trupul de dedesubt accentuându-i muzicalitatea.

Printr-o imagine aparent banală, relieful examinat comunică o stare sufletească de fericire deplină, naturală, fără altă motivaţie decât simpla existenţă pe pământ.

Ceea ce numim de obicei în desen *valoraţie,* corespunzând gamei de la alb la negru, se obţine prin urmare în sculptură prin apropierea sau îndepărtarea fiecărei suprafeţe de sursa de lumină.

Astfel sculptorul poate face să se răsfrângă razele într-o infinitate de moduri, creându-şi din străluciri şi umbre o paletă la fel de largă ca şi cea a pictorului.

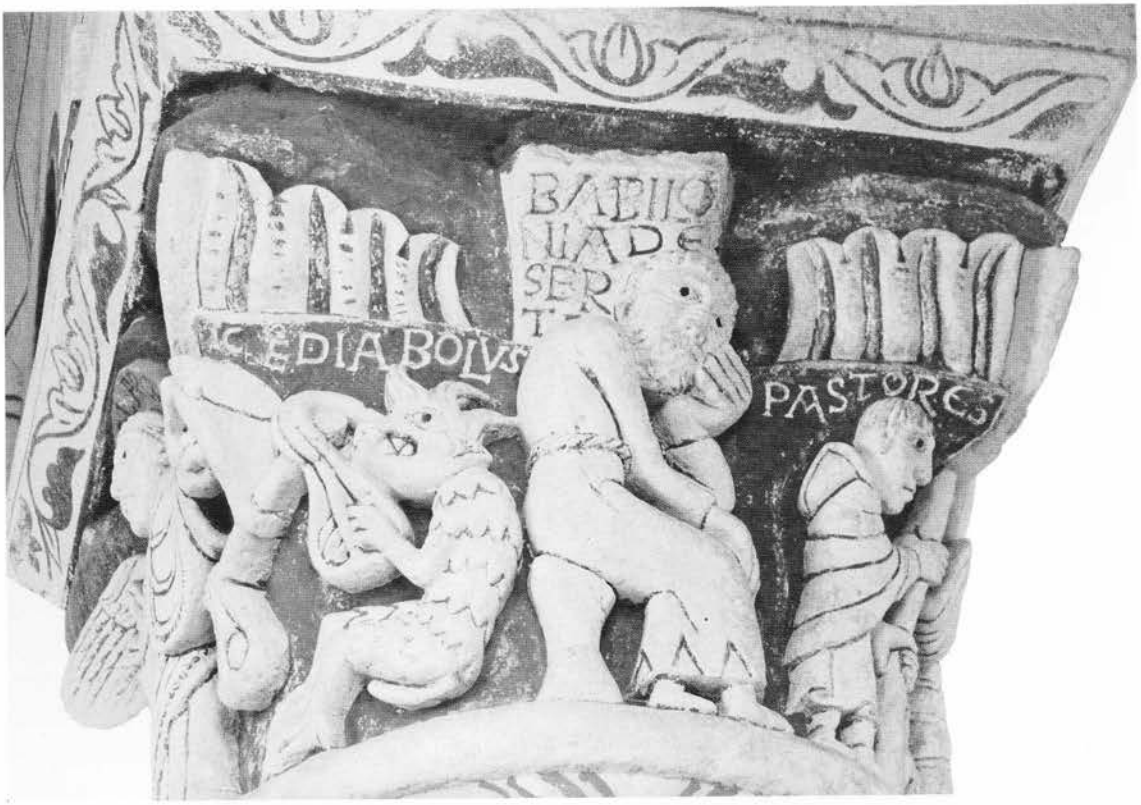
▲ ***Victoria legându-şi sandaua,*** sfârşitul sec. V, î.H., marmură, templul zeiţei Athena Nike, azi în *Muzeul din Atena*

RELIEFUL MONUMENTAL DECORATIV

Decoraţia arhitecturală sculptată e total subordonată arhitecturii, pe care are menirea să o sublinieze. Ea nu trebuie să atragă atenţia asupra ei, ci doar asupra construcţiei, ceea ce explică mai intensa abstractizare a motivelor, reducerea lor la forme identice care se repetă într-un ritm regulat. Aşa sunt capitelurile coloanelor, şirurile de dinţi sau rozete formând brâie sau ornamentele geometrice ale crestăturilor în lemn care împodobesc pridvoarele caselor noastre ţărăneşti.

În anumite epoci din istoria artelor, locul acestor decoraţii a fost însă luat de reliefuri care sunt adevărate **sculpturi monumental decorative figurale**. Aşa s-a întâmplat de pildă în Europa apuseană în secolele X – XII, după separarea catolicilor de trunchiul creştin ortodox, când nevoia de înfăţişare vizuală a textelor biblice în faţa unor populaţii analfabete, care nu înţelegeau nici slujba ţinută în limba latină, a cerut să fie folosite în acest scop toate suprafeţele disponibile. După ce, de multe secole sculptura dispăruse din bisericile creştine, ea a reapărut astfel în cadrul stilului romanic, creată de meşteri populari, care nu ştiau nimic despre măsurile şi proporţiile ideale sau despre studiile anatomice cultivate în Antichitate de arta greco-romană. Personajele apar de aceea mai lungi sau mai scurte, după cum încap pe un portal sau pe un capitel, tratate cu o libertate care se apropie de cea a artiştilor secolului nostru. Încântătoare sunt de pildă capitelurile din Biserica colegială St. Pierre, din Chauvigny, opera meşterului Gofridus, după cum indică inscripţia din scena *Închinării Magilor*, de la mijlocul secolului al XII-lea.

▼ GOFRIDUS, ***Închinarea Magilor,*** *mijlocul sec. XII, capitel, Biserica St. Pierre,* Chauvigny, Franţa

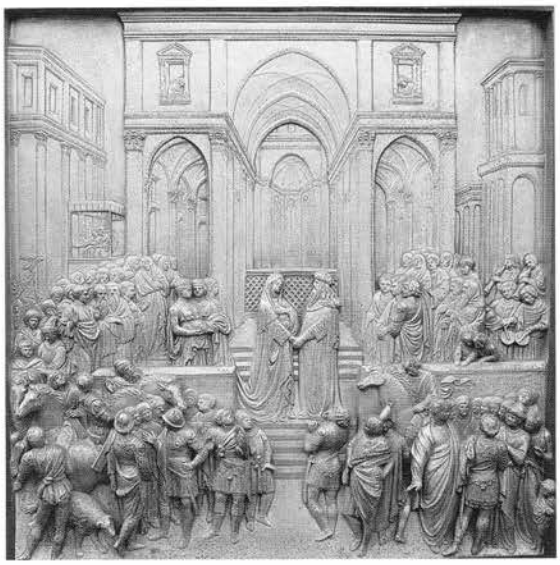


◀ GOFRIDUS,
Un profet meditând la pieirea Babilonului,
mijlocul sec. XII, capitel, Biserica St. Pierre,
Chauvigny, Franța

◀ GOFRIDUS,
Îngerul și păstorii,
mijlocul sec. XII, capitel, Biserica St. Pierre,
Chauvigny, Franța

RELIEFUL PICTURAL

▸▸ Lorenzo Ghiberti (1378-1425) ***Porţile Raiului***, 1425, bronz, *Baptisteriul din Florenţa*



▸ ***Porţile Raiului*** detaliu, *Regele Solomon şi regina din Saba*

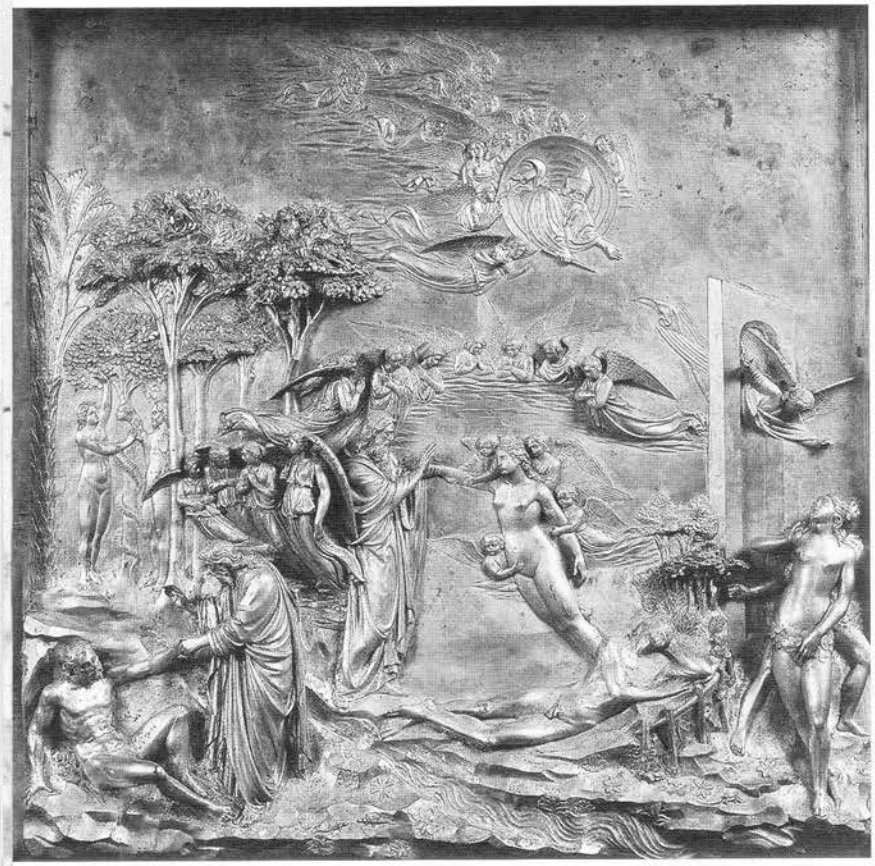
▸▾ ***Vrej***, sec. XV, Veneţia

▾ ***Porţile Raiului*** detaliu, *Crearea lui Adam şi a Evei*

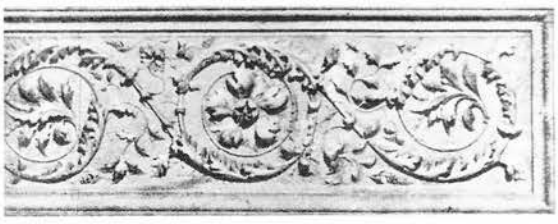
Nicăieri ambientul şi atmosfera, specifice picturii, nu au fost redate mai sugestiv în sculptură ca în operele lui Lorenzo Ghiberti, unul dintre primii artişti ai Renaşterii italiene. La începutul secolului al XV-lea, el a compus o suită de scene din Vechiul Testament pentru uşile de răsărit ale Baptisteriului din Florenţa (numite după aceea *Porţile Raiului*). Fiecare placă, modelată şi turnată în bronz, e o compoziţie cu personaje, dar şi peisaje şi construcţii.

În primul relief – din stânga sus – apar crearea lui Adam şi a Evei, păcatul muşcării mărului şi alungarea din Rai.

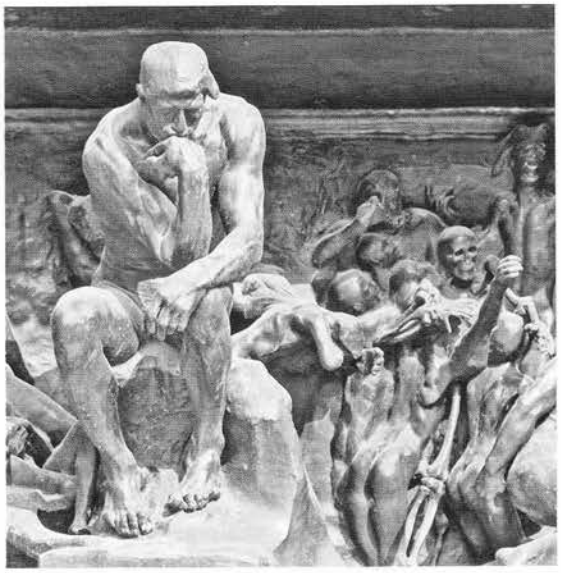
În ultimul relief – cel din dreapta jos – apare scena biblică a întâlnirii reginei din Saba cu regele Solomon, într-un interior cu arhitectură somptuoasă. Spaţiul este foarte sugestiv redat datorită perspectivei geometrice şi aeriene. Adâncimea reliefului variază printr-o gradaţie extrem de fină de la primul plan, unde personajele sunt scoase în evidenţă prin bombarea volumului, conturate de umbre puternice, până la ultimul plan, unde adâncimea se reduce aproape numai la o urmă fină, creând tonuri cenuşii foarte uşoare, dând impresia că între planul din fund şi privitor există un volum mare de aer.



În exemplul prezentat, Ghiberti pare că a înfrânt legile reliefului legat de arhitectură, care nu trebuie să pară că sparge zidul. Să nu uităm însă că imaginile sale alcătuiesc panourile componente ale unor porţi, având întrucâtva rolul unor ochiuri de geam, prin care privirea e chemată să evadeze. Prinse în scheletul uşii, ele dau în ansamblu impresia unor casete egal adâncite.



Lorenzo Ghiberti (1378-1455)
Sculptor italian, bijutier, arhitect şi scriitor, s-a impus din primii ani ai sec. XV prin crearea reliefurilor a două din cele trei porţi de bronz ale Baptisteriului din Florenţa, în care, alături de unele reminiscenţe gotice, apare biruitoare noua concepţie a Renaşterii.



▶▶ AUGUSTE RODIN (1840-1917) *Poarta infernului,* bronz, *Muzeul Rodin,* Paris

▶ Detalii

DE LA ALTORELIEF LA STATUIA ADOSATĂ

În contrast cu *Porţile Raiului,* expresie a seninătăţii şi echilibrului către care tindea artistul Renaşterii, în *Poarta Infernului* sculptorul Auguste Rodin a închipuit frământările omului trăind în mijlocul contradicţiilor de tot felul de la finele secolului al XIX-lea.

Proiectul porţii – destinată să orneze intrarea unui muzeu al artelor decorative (rămas nerealizat) – tinde să transmită, în relieful înalt, cuprinzând şi unele sculpturi detaşate, o impresie de mişcare generală, amintind de fresca *Judecăţii de Apoi,* pictată de Michelangelo Buonarroti pe peretele Capelei Sixtine. Umbrele adunate în scobiturile adânci, în contrast cu planurile puternic luminate, creează efecte picturale, destinate să susţină atmosfera dramatică.

Lucrarea pare alcătuită din două substanţe diferite. În primul moment impresionează poarta prin construcţia solidă, severă, numai din linii drepte. Cu atât mai neaşteptată apare apoi izbucnirea organică a trupurilor şerpuitoare, care se zbat, încearcă să se smulgă din tărâmul damnat, în care sunt cufundate ca într-o lavă. Prin dispunerea lor aparent întâmplătoare, cu accente asimetrice, siluetele umane care se zvârcolesc şi se înlănţuie sugerează ramurile unei plante agăţătoare, ca şi cum natura sălbatică ar cotropi construcţia raţiunii.

Unele dintre detaliile porţii au fost dezvoltate de Rodin ca lucrări independente, cum e, de pildă, *Gânditorul.*

Auguste Rodin (1840-1917)
Sculptor francez a dominat arta de la finele sec. XIX prevestind pe cea a sec. XX. Opera sa de structură romantică prin pasiune şi mişcare are şi trăsături realiste (*Vârsta de bronz* a fost crezută mulaj) dar şi impresioniste (prin jocul pictural al efectelor de lumină) şi simboliste (prin semnificaţiile imaginilor). *Poarta infernului* a reunit majoritatea creaţiilor sale.

O trăsătură esenţială a statuarei provine din *relaţia volumului cu spaţiul din jurul său:* pe când în pictură sau chiar în relief autorul reprezintă odată cu personajele sale şi ceea ce e în jurul acestora, peisaj sau interior, eroul sculpturii apare

▸▸ MICHELANGELO BUONARROTI (1475-1564) ***Pietà Rondanini,*** 1555, marmură, *Castelul Sforza,* Milano

▸ MICHELANGELO BUONARROTI ***Moise*** (detaliu), *Biserica San Pietro in Vincoli,* Roma

dezghiocat din ambianţa sa şi cufundat în aceeaşi atmosferă în care respiră spectatorii.

CONVEX SAU CONCAV?

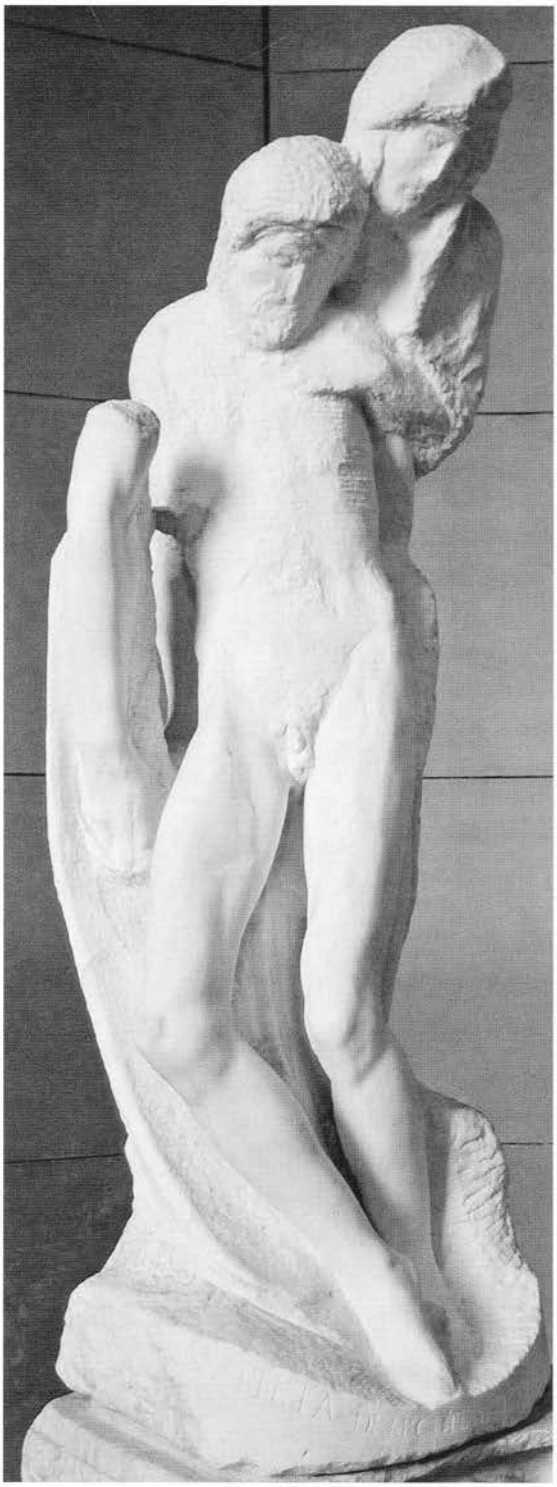
Relaţia eroului cu mediul reiese în acest caz din reacţiile sale faţă de forţele nevăzute din jurul său. Atunci când prezenţa eroului se impune cu putere, dominând natura, energia sa devine vizibilă în formele bombate, expansive, convexe ale volumelor, preaplinul dinlăuntru parcă apasă asupra suprafeţei exterioare a sculpturii, împingând-o în afară. Astfel se explică „fibrele musculare în plus" ale trupurilor lui *David* sau *Moise* ale lui Michelangelo, eroi exemplari ai Renaşterii.

Dimpotrivă, într-un mediu ostil, oprimant, atmosfera din jurul statuii parcă o apasă, sugerând prezenţa unor factori exteriori cu care eroul intră în conflict. Suprafeţele se scobesc, devin concave, volumele îşi pierd substanţa materială, se subţiază sau chiar se scofâlcesc. Michelangelo trist, deprimat, a recioplit în ultimele zile de viaţă *Pietà Rondanini,* cu siluete ascetice, firave, iar Giacometti şi-a redus personajele la o prezenţă simbolică, sufletească.

Cele două ipostaze extreme ale relaţiei om/mediu, pe care sculptura le figurează prin mijlocirea *planurilor convexe* sau *concave,* pot fi regăsite în natură în boaba de strugure plină de suc şi în stafida uscată.

▾ ALBERTO GIACOMETTI (1901-1966) ***Femei în picioare,*** 1960, bronz, New York

Relaţia dintre formele convexe şi concave, dintre *plin* şi *gol,* este prin urmare principalul mijloc de exprimare al sculptorului, care îşi poate întrupa astfel în volum întregul univers interior.

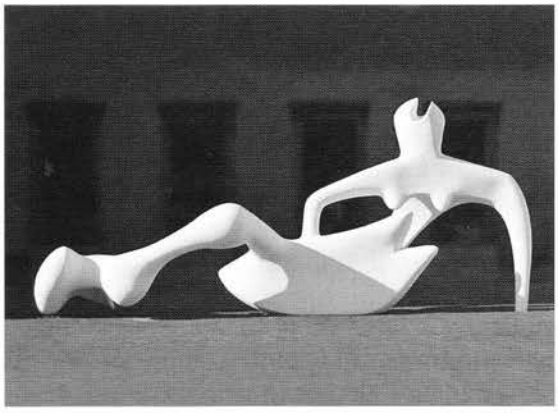


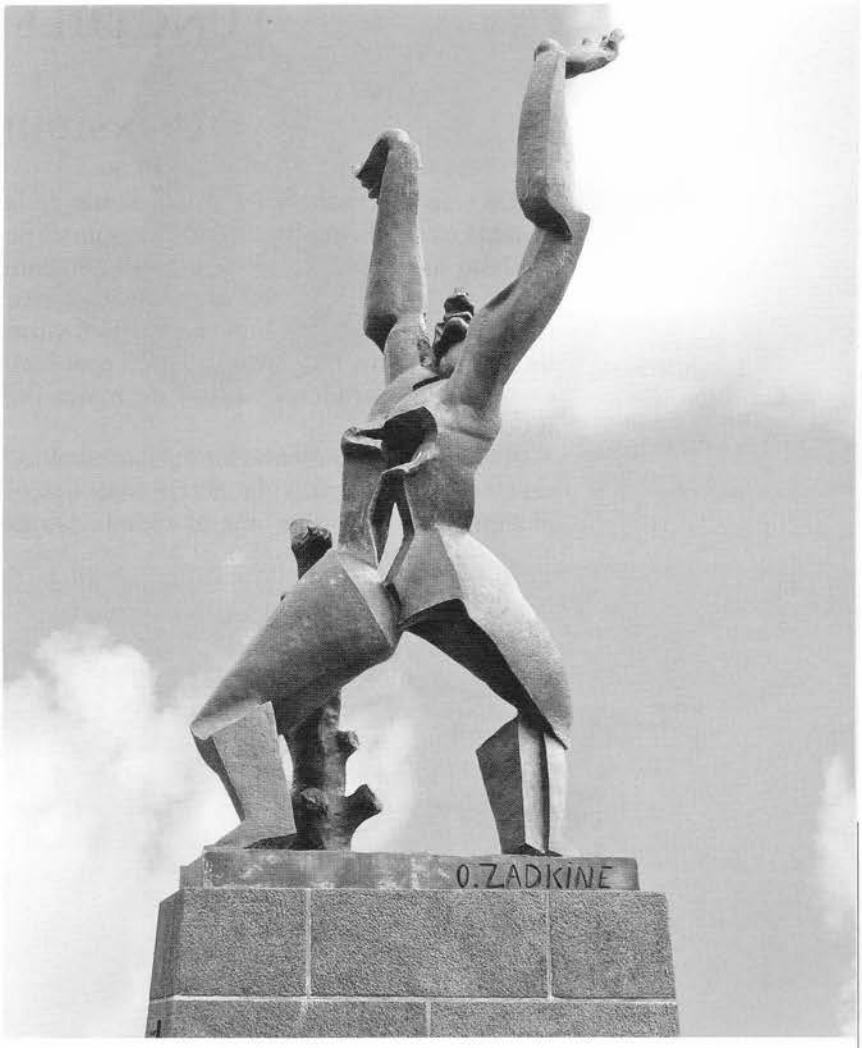
PLIN SAU GOL?

O statuie poate cuprinde însă şi spaţii interioare care au rolul lor în compoziţia lucrării. Uneori acestea apar firești – determinate de poziţia unor personaje (sau a calului într-o statuie ecvestră). Cu cât sunt mai multe golurile, cu atât pare lucrarea, în ansamblu, mai fragilă, mai lipsită de substanţă (e cazul frecvent al figurinelor de porţelan).

Henry Moore, amintindu-şi peşterile vizitate în copilărie, a înfăţişat în statuile sale intitulate „Figură culcată", în acelaşi timp silueta unei femei dar şi relieful unor munţi bătrâni din Anglia – patria sculptorului – curbele umerilor şi ale şoldurilor sugerând culmile teşite, rotunjite de vânt şi de ploaie. Henry Moore a creat şi în statuia sa goluri, spaţii interioare, care o străbat ca tuneluri, părăsind redarea corectă a anatomiei în favoarea unei *interpretări ambigue,* cu mai multe sensuri artistice.

Întâlnim aceeaşi *spargere a volumului,* având o cu totul altă justificare, în *monumentul oraşului Rotterdam,* distrus de bombe în al Doilea Război Mondial, ridicat de Ossip Zadkine. Eroul său apare ca o personificare a oraşului, cu trupul sfârtecat, având în piept un gol prin care se vede cerul.





▲ Ossip Zadkine
Oraşul distrus, 1953, bronz, Rotterdam

◀ Henry Moore (1898-1986)
Figură culcată, 1963, bronz, *Lincoln Center*, New York

Alberto Giacometti (1901-1966)
Sculptor, pictor şi desenator elveţian, a studiat la Paris cu Bourdelle. A aderat o vreme la suprarealism apoi a preferat să creeze statui simbolice, cu siluete din volume reduse la maximum, sugerând spiritualizarea.

Henry Moore (1898-1986)
Sculptor englez, discipol declarat al lui Brâncuşi, a stilizat volumele sculpturilor figurative până la generalizarea unor simboluri. Ca şi Michelangelo în *Ziua* sau *Noaptea*, Moore a contopit silueta umană cu natura, modelând-o ca pe un munte cu peşteri.

Ossip Zadkine (1890-1967)
Sculptor francez de origine rusă. Format la Londra şi Paris sub influenţa cubismului, păstrează în statuile sale figurative, cu teme în general poetice, o tratare liberă a volumelor, cu concavităţi şi convexităţi, plinuri şi goluri arbitrare.

FUNCȚIILE SCULPTURII

DIMENSIUNILE STATUILOR

De cele mai multe ori zărim o statuie de la distanţă ca o siluetă contrastând ca decupată pe fundalul din jur. Să luăm un exemplu pe care foarte multă lume îl cunoaşte: *Electricitatea.* Aşezat într-o perspectivă unică, putând fi văzut de foarte departe, monumentul e perceput întâi ca o *siluetă* ascendentă, izolată de lumea din jur prin soclu.

Coloritul, *acordul cromatic* fundamental (de care vorbea *Delacroix* în notele sale despre pictură), are şi el rolul său în crearea primei impresii, de la care începe descifrarea mesajului. Aici, albul strălucitor dematerializează personajul care pare făcut din lumină.

De la început ne surprinde mărimea sculpturii. Ea ne lămureşte asupra destinaţiei ei, a scopului urmărit, a rolului pe care trebuie să-l joace în viaţa societăţii. Ca şi în cazul celorlalte arte, hotărâtor e numărul publicului care se poate bucura în acelaşi timp de lucrare.

Sculptorul Constantin Popovici (1938-1995) a realizat un veritabil monument întrupând visul supunerii forţelor naturii de către om, înfăţişat sub chipul lui Prometeu care aduce pe pământ focul în forma unei descărcări electrice. Silueta gigantică, umanizarea unui stâlp de înaltă tensiune, domină barajul de la Vidraru, de pe Argeş.

▼ CONSTANTIN POPOVICI (1938-1995) ***Electricitatea,*** 1970, *inox,* Barajul Vidraru pe Argeş

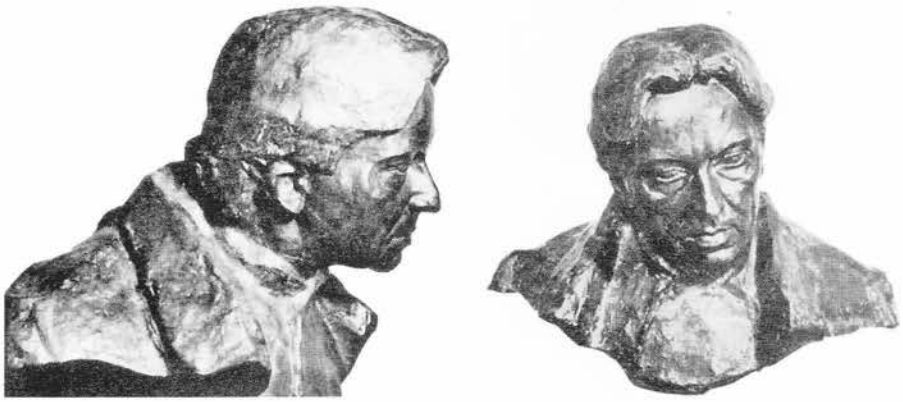
Statuia Electricităţii poate fi văzută de departe, de toată lumea care vizitează regiunea, pe când o statuetă de jad sau de fildeş poate fi ţinută în palmă şi privită de aproape doar de câţiva admiratori de artă (aşa cum altădată un concert cântat de o orchestră numeroasă era auzit de o sală plină, pe când muzica de cameră, executată de câteva instrumente, era cântată în intimitate). Pentru a ordona într-un fel subiectele sculpturii, variate la nesfârşit, ca şi trăirile umane, istoricii de artă grupează de obicei lucrările în câteva categorii mari determinate de aspectul lor colectiv sau particular.

• **Monumentul public**, comemorativ, cu subiecte istorice, simbolice, politice etc. (Paul Neagu-Prescura).

• **Portretul** (cu mesaj general, individual, funerar etc.) poate înfăţişa *întreaga fiinţă* (O. Han – *M. Kogălniceanu*), doar *capul şi bustul* (Anghel – *Enescu*) sau doar *capul* (Paciurea – *Delavrancea*).

• **Sculptura mobilă, de soclu**, este echivalentul *picturii de şevalet,* de dimensiuni mai reduse, păstrată în interior sau în parcuri, privită de aproape, pe rând, de câţiva amatori de artă. Compoziţia cu mai multe personaje reprezintă deseori o scenă de gen, evocarea unei acţiuni din viaţa zilnică, iar portretul are şi el o atmosferă mai intimă.

• O categorie deosebită este cea a **sculpturii mici,** azi obiect de vitrină dar având în trecut cel



◀ Gheorghe Anghel (1904-1966) ***George Enescu,*** 1943, bronz, *Muzeul Naţional de Artă,* Bucureşti

mai adesea o semnificaţie simbolică (ex. sunt figurinele antropomorfe preistorice, ca şi cele din insulele Ciclade sau de la Cârna, statuetele funerare egiptene sau chinezeşti, dansatoarele din epoca Tang, sau greceşti – statuetele de Tanagra – şi multe altele). Unele erau purtate adeseori ca fetiş (pandantivele insularilor din Oceania sau ale africanilor) sau ca podoabă („netsuke" = bumbii legaţi la centura kimonoului japonez, sculptaţi în lemn, os sau fildeş cu o excepţională fantezie).

Unele sculpturi de mici dimensiuni intră în categoria bibelourilor, a obiectelor de podoabă care se expun prin casă, pe mobile, sau în vitrine. Deseori sunt amintiri sentimentale sau de călătorie, din diverse materiale, din lemn, ceramică, fildeş, os sau pietre semipreţioase din Asia, Africa sau America. În Europa, mai cu seamă în secolul XVIII, în cadrul stilurilor curtene pornite din Franţa (Ludovic al XV-lea şi Ludovic al XVI-lea) şi extinse în alte ţări, erau apreciate scenele de gen din porţelan pictat, cu nobili eleganţi, deseori jucându-se de-a păstori şi păstoriţe. Formele fragile, cu detalii mărunte – floricele, dantele etc. – completau interioarele rococo în care era evocată natura sălbatică (plante cu vrejuri mici şerpuitoare şi flori de câmp năpădeau pereţii, mobilierul şi ţesăturile) dar transpusă într-o lume de vis, prefăcută parcă de bagheta unei zâne în aur, porţelan şi cristal. De cele mai multe ori bibelourile sunt ţinute la vedere din alte motive decât cele artistice, ca semn de lux şi prestigiu social (după modelul interioarelor burgheze dinaintea ultimului război mondial), multe dintre ele corespunzând perfect definiţiei *kitsch*-ului. În toate cazurile pomenite, determinanta principală a dimensiunii sculpturii rămâne funcţia socială a acesteia, de la supradimensionarea monumentului, justificată de măreţia ideilor ce se adresează mulţimilor, până la piesa miniaturală, o bucurie intimă.

◀ ***Cutiuţă*** şi ***Netsuké,*** sec. XIX, fildeş, Japonia

Constantin Popovici (1938-1995)
Sculptor român, fiul sculptorului Ion Grigore Popovici şi al pictoriţei Nadia Popovici, format la Institutul de Arte Plastice din Bucureşti, a creat portrete monumentale ale unor scriitori (G. Bacovia, G. Călinescu) cu subtilă expresivitate, cunoscutul monument al Electricităţii de la Barajul Argeşului şi multe compoziţii simbolice în forme abstracte (*Înger, Zburător, Familia* etc.), utilizând cele mai variate materiale.

Gheorghe Anghel (1904-1966)
Sculptor român, elev al lui Paciurea şi Brâncuşi, autor al unor portrete şi monumente de personalităţi culturale în care se racordează la tradiţia artei medievale, de tip bizantin, prin compoziţiile statice, atitudinile reculese, expresiile interiorizate ale personajelor, ale căror volume sunt însă desfăşurate în spaţiu, cu un simţ plastic rar întâlnit în sculptura românească.

CE ROL JOACĂ STATUIA ÎN VIAȚA PUBLICĂ?

Ca şi muzica, al cărei registru se întinde de la „muzica grea", simfonică, ascultată cu reculegere în sălile de concert, la „muzica uşoară", a clipurilor de trei minute, şi sculptura este folosită pentru monumente măreţe, dominând pieţe sau parcuri, dar şi pentru mici figurine sau bibelouri amuzante.

Datorită faptului că sculptura foloseşte materiale trainice, ea a fost de la început destinată ridicării unor monumente menite să domine aşezările omeneşti, fixând idei înălţătoare, asupra cărora atenţia trecătorilor, care văd statuia în fiecare zi, să revină cu plăcere. Puterea de influenţare a mulţimii prin monument a fost folosită în toate epocile.

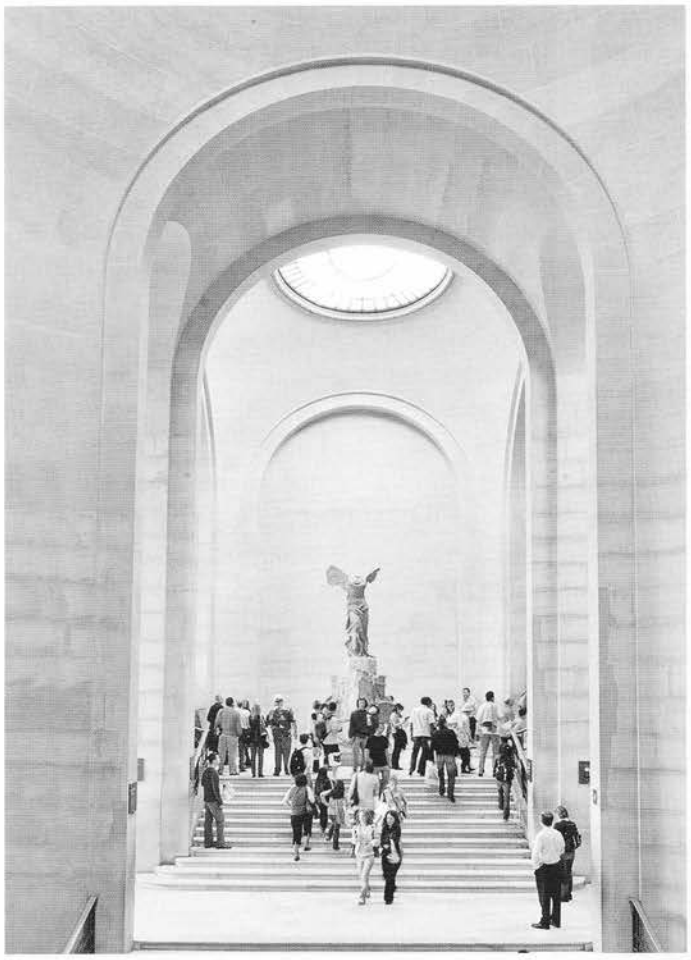
Problemele monumentului sunt de aceea probleme-cheie ale sculpturii. De ce este legată ideea de monumentalitate? Bineînţeles nu numai de dimensiuni. Mărimea lucrării nu este atributul esenţial, nu ea îi hotărăşte valoarea; *dimensiunile mari* sunt însă necesare pentru a face lucrarea vizibilă de departe, pentru multă lume, şi sunt în strictă dependenţă de mediul arhitectonic sau de natură în care este plasată lucrarea.

Monumentul slujeşte oamenilor în măsura în care el întrupează o *idee măreaţă, adâncă, sentimente puternice.* Imaginea unui monument intră în viaţa oamenilor din jur, ea revine în peisaj ca o obsesie, ea trebuie, de aceea, să aibă o acţiune binefăcătoare, înălţătoare asupra privitorilor, amintindu-le scopul eforturilor lor, faptul că predecesorii lor au luptat şi s-au jertfit pentru anumite idei.

Chiar în cazul indicării unui personaj anume, în sculptura monumentală el nu apare pentru trăsăturile lui particulare, individuale, ci ca o întrupare a ideii pe care o reprezintă.

Având de ilustrat cu precădere idei abstracte, sculptura monumentală recurge deseori la diverse metode de concretizare plastică, de la *personificare, alegorie* sau *simbol* până la cele mai convenţionale semne, atribute sau embleme.

În toate cazurile, imaginii alese i se cere să aibă *valoare poetică,* să trezească asociaţii, ca o metaforă: *Victoria din Samothrace,* de pildă, rămâne un exemplu tipic de alegorie; trupul femeii înaripate trezeşte o intensă senzaţie de prezenţă concretă, invitând în acelaşi timp mintea către comparaţii şi reprezentări abstracte.



▲ *Victoria (Nike) din Samothrace,* 200 î.H, marmură, *Muzeul Luvru,* Paris

Pasul avântat traduce ideea elanului, a acţiunii îndrăzneţe, iar triumful este sugerat prin înfruntarea vântului care lipeşte de corp vălurile uşoare.

În monument, ca şi în poezie, exprimarea se cere concisă, lapidară, pentru ca ideea centrală să se degaje uşor, să fie lesne de înţeles.

Vasile Pârvan, în eseul „Laus Daedali", declara în numele sculptorilor: „Noi, săpătorii în piatră, învăţăm oamenii a vedea viaţa (...) noi le dăm gândirea monumentală".

Andrei Pleşu o defineşte ca fiind „intuiţia distincţiei între ceea ce merită atenţia noastră şi ceea ce nu merită".

Scopul monumentului e, prin urmare, această largă comunicare cu mulţimea, căreia îi aduce aminte ţelurile esenţiale ale vieţii, trezind prin emoţia estetică entuziasmul, trăirea totală artistică.

Mărimea lui este doar un mijloc de a-l face vizibil tuturor trecătorilor care, indiferent de vârstă, sex, cultură, întâlnindu-l mereu în cale, îl poartă în memorie, lăsându-se pătrunşi de farmecul artei.

◀◀ *Victoria (Nike) din Samothrace,* 200 î.H, marmură, *Muzeul Luvru,* Paris

CE ÎNSEAMNĂ UN MONUMENT?

În urma Primului Război Mondial, în toată ţara se cinstea memoria eroilor, nu numai în oraşe ci şi la ţară. Învăţătorii şi preoţii au strâns bani şi au comandat câte un monument care să-i pomenească pe localnicii căzuţi în lupta pentru întregirea ţării.

În majoritatea satelor există şi azi o troiţă, un obelisc sau statuia unui ostaş, îmbrăcat în uniforma de atunci, redată minuţios, până la ultimul nasture, stând de pază cu arma la picior, pornind la atac cu baioneta sau chiar lovind duşmanul cu patul puştii, ţărăneşte. Unele dintre aceste instantanee realiste, turnate în metal înnegrit de vreme, au fost vopsite în culori de către localnici, ca să semene şi mai bine cu natura.

În afara acestor statui echivalente unor reportaje documentare, alte multe monumente închinate eroilor Primului Război Mondial au fost create de artişti de valoare ca: Oscar Han *(Victoria de la Mărăşeşti),* Ion Jalea *(Monumentul Eroilor Francezi),* Corneliu Medrea (proiectul *Monumentului Infanteriştilor),* Miliţa Petraşcu *(monumentul Ecaterinei Teodoroiu,* de la Târgu Jiu) etc.

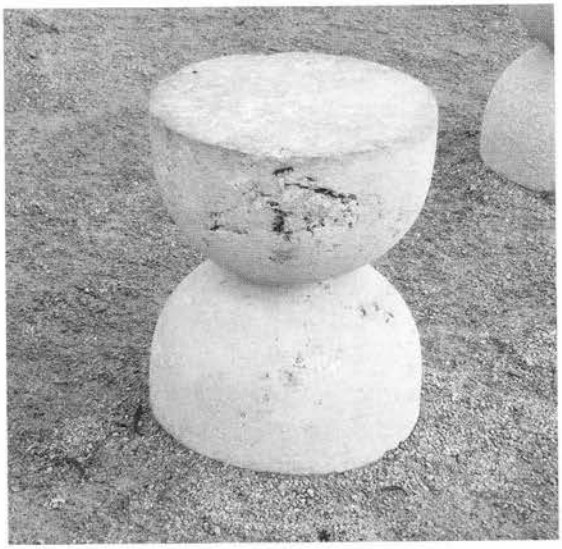
Între 1935–1936 a fost reconstruit şi *Arcul de Triumf,* de la Şosea, care fusese ridicat în 1877 pentru primirea armatei victorioase în Războiul de Independenţă.

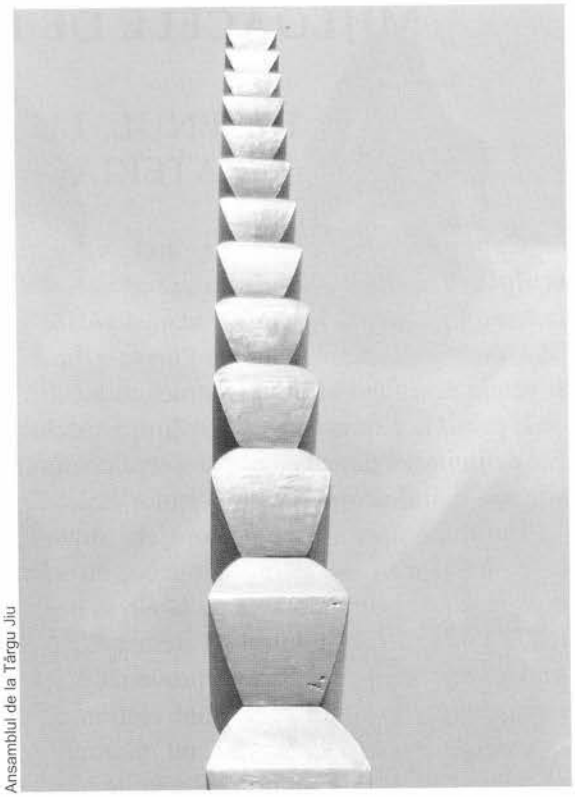
Punctul culminant, de reală valoare artistică al campaniei pentru monumente, a fost constituit de ansamblul creat de Brâncuşi la *Târgu Jiu,* la comanda Ligii Femeilor Române, cuprinzând în şir *Coloana infinitului, Mausoleul* (Biserica Sf. Apostoli, începută în 1927 dar finisată odată cu restul ansamblului), *Poarta Sărutului* şi *Masa Tăcerii.* E semnificativă virarea interesului de la război – cu lupte şi jertfe – la pace. *Masa rotundă* apare ca o invitaţie la tratative, *Arcul de Triumf* nu glorifică victorii militare ci dragostea care

▼ *Poarta sărutului,* piatră

Târgu Jiu

înfrăţeşte, simbolizată de cercul tăiat, ca o stenogramă a îmbrăţişării. *Coloana fără sfârşit* aminteşte brazii înfipţi ca troiţe pe mormintele eroilor gorjeni dar trezeşte mai ales asociaţii cu succesiunea ritmică a generaţiilor, a vieţii perpetuate la nesfârşit.





Ansamblul de la Târgu Jiu

CONSTANTIN BRÂNCUŞI (1876-1957), ***Ansamblul de la Târgu-Jiu,*** 1937

◀ ***Coloana fără sfârşit***

▼▼ ***Masa tăcerii,*** piatră

Târgu Jiu

DESENUL, LUMINA ŞI UMBRA, MATERIALUL ŞI FACTURA

Ca orice altă operă de artă vizuală, **sculptura** comunică prin: *desen, valoare, culoare* şi *material,* la care se adaugă *volumul.*

Desenul e sufletul imaginii. Punctele, liniile şi petele desenului alcătuiesc structura lucrării, de la prima la ultima atingere a mâinii artistului. Ele delimitează dimensiunile, trasează conturul siluetei, indică acordurile proporţiilor etc..

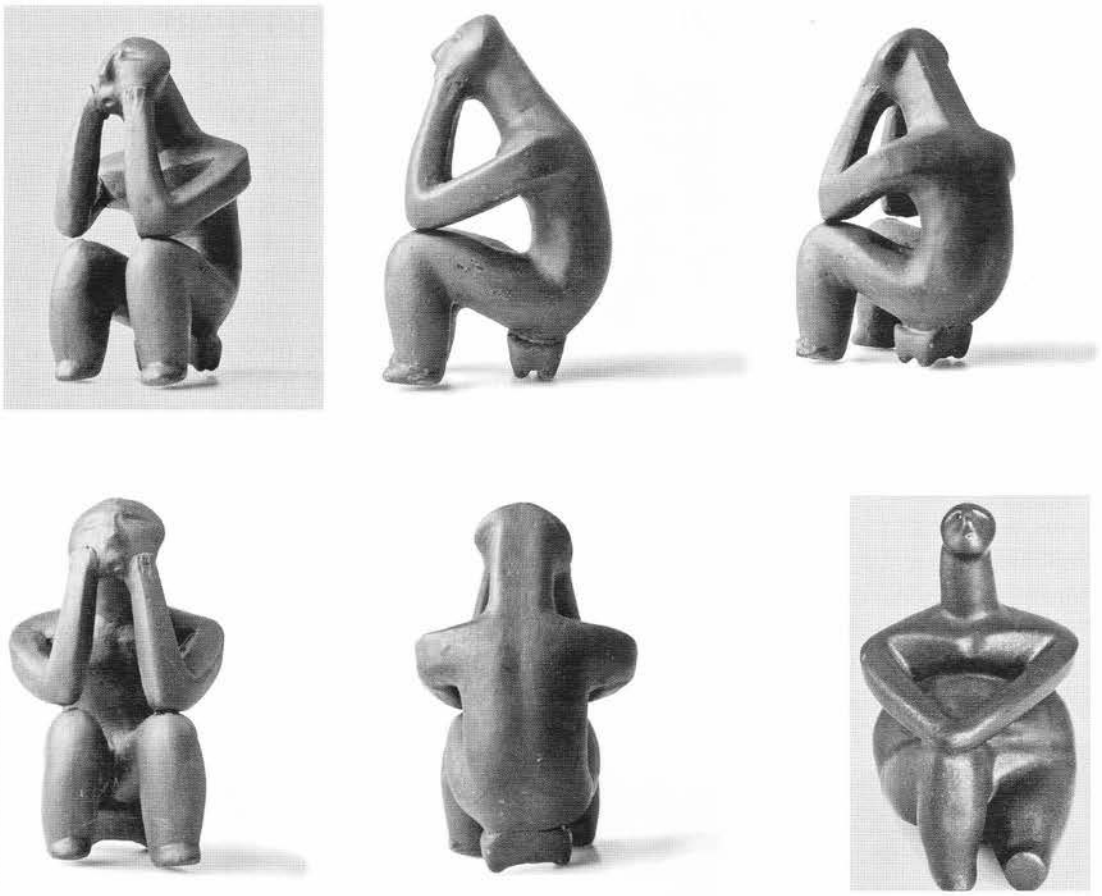
Lumina şi **umbra** – personajele dramei, care se înfruntă povestind acţiunea, nu sunt doar sugerate prin valorarea de la alb la negru (ca de pildă, în clarobscurul lui Rembrandt), ci sunt reale, veritabile. Razele provenite de la soare, lampă sau alte surse sunt răsfrânte de suprafeţele proeminente, dar nu pătrund în scobituri care rămân umbrite. Regia de lumini ridică în faţa sculptorului mult mai multe dificultăţi şi deoarece poziţia statuii faţă de lumină poate varia la infinit, dând naştere la mereu noi contraste de valoare.

Culoarea, prin acorduri de nuanţe de pe paleta curcubeului, acţionează şi în sculptură asupra privitorului cu toată forţa ei de impresionare, stârnind reacţii şi asociaţii la toate nivelurile vieţii sufleteşti până în adâncurile subconştientului.

E adevărat că statuile sunt de obicei monocrome, în culoarea materialului din care sunt făcute, evitând astfel să atragă atenţia asupra trăsăturilor realiste şi lăsând să se vadă doar caracterele formei şi jocul volumelor, slujind generalizării artistice.

Totuşi, *policromia,* azi extrem de rară, era relativ frecventă în timpurile trecute. Statuile greceşti, care au ajuns până la noi în culoarea naturală a pietrei, erau pictate; de asemenea,

▸ Gregomo Hernandez (1576-1636) ***Pietà,*** detaliu, lemn pictat, *Muzeul din Valladolid*



Muzeul Național de Istorie, București

◀ *Gânditorul de la Cernavodă* și *Femeie cântând,* cultura Hamangia, neolitic, sfârșitul mileniului IV, lut ars, 11,5 cm, *Muzeul Național de Istorie,* București

celebrele statui criselefantine de Fidias aveau mai multe culori, date de materiale diferite (aur, fildeș etc.). Doar *statuetele de Tanagra* mai păstrează până azi urme de culoare.

Reliefurile și *busturile* din ceramică policromă din Renașterea italiană sunt exemple de opere în care nuanțele proaspete, vesele, accentuează atmosfera optimistă, tinerească. Culoarea statuilor a fost însă folosită deseori în trecut în alte scopuri decât cele artistice, pentru a impresiona și a înspăimânta, dând impresia că zeitățile adorate au o existență fizică, reală. Așa s-a întâmplat și în arta budistă a Chinei feudale, ca și în cea catolică a Europei. În sculptura spaniolă, de pildă, s-a păstrat până târziu obiceiul medieval ca fiecare biserică să aibă statuia sfântului patron ca o păpușă, deseori cu membre mobile, pictate naturalist, cu păr fals, lacrimi din perle etc. și cu o întreagă garderobă, împrospătată în concurență cu parohiile vecine.

Materialul intervine în metaforele poetice ale operei de artă ca un factor esențial al sculpturii. Asociațiile polisenzoriale, mai ales de pipăit, dar antrenând și sugestii sonore, de gust sau de miros, îi determină pe sculptori să aleagă pentru o anume lucrare o piatră dură și aspră, pentru alta un lemn moale și cald etc. Vom reveni pe larg asupra acestor probleme într-un capitol următor.

Volumul este rezultatul desfășurării spațiale a imaginii de ansamblu, compusă dintr-o infinitate de imagini parțiale, articulate între ele. Prin parcurgerea acestora pe rând, vizionarea unei statui ne impresionează ca o simfonie, în care fiecare voce are melodia ei, dar toate se împletesc într-o unitate organică, dobândind o nouă amploare.

Autorul *Gânditorului* de la Cernavodă, modelând silueta bărbatului, a pus în lumină pe fiecare dintre fețele ei câte un alt acord de linii și forme, toate la fel de armonioase.

Artiștii reprezintă foarte des în sculptură omul nud, lipsit de haine, pentru a evita plasarea lui în timp și în spațiu, într-un loc și o epocă anume, pentru a vorbi despre „om" în mod general.

REALIZAREA STATUII PRIN CIOPLIRE

Materialul sculpturii conlucrează efectiv cu artistul la crearea operei sale. Deseori, chiar materialul este cel care stimulează fantezia autorului sugerând anumite figuri întâmplător create de natură şi pe care sculptorul doar le clarifică, făcându-le inteligibile şi pentru ceilalţi. Aşa e cazul stâncilor care aduc cu chipuri de oameni, sau cu anumite rădăcini, cu bucăţi de jad sau nefrit cu vine colorate, pe care chinezii le şlefuiesc în funcţie de structura pietrei (ex. *Zeiţa cu flori* – statuetă dintr-o ramură de coral – sau *Zeiţa între flori de lotus,* din jadeită albă, lucrate de meşteri chinezi anonimi din secolul XVIII, păstrate în colecţia Muzeului Naţional de Artă din Bucureşti).

Încă din Antichitate artiştii şi-au dat seama că materialele sculpturii se împart în două mari grupuri, după felul în care pot fi lucrate:

1. prin **cioplire,** degajând forma din blocul dur de piatră, bucata de lemn, fildeş etc.;

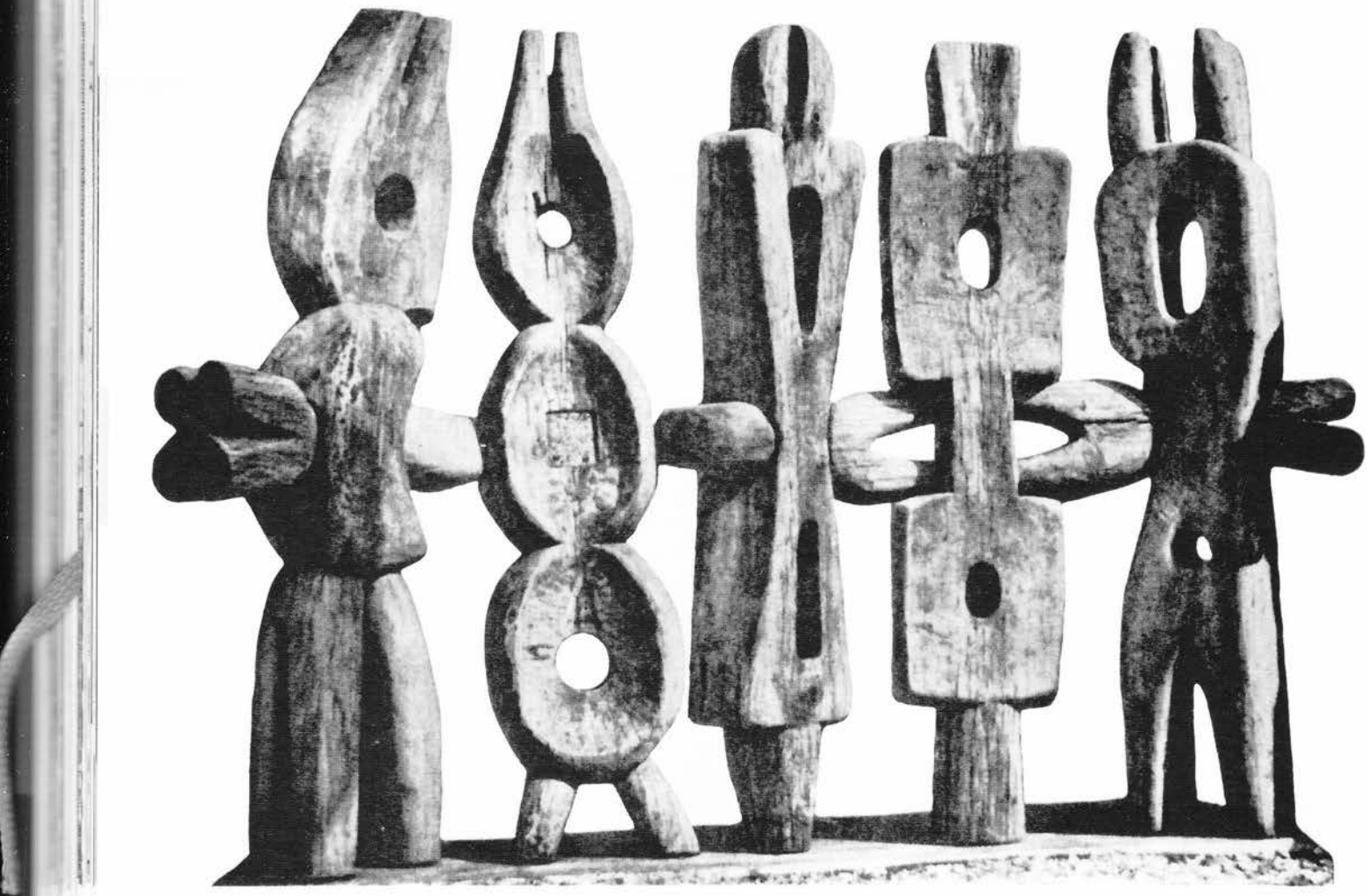
2. prin **adăugare,** cum e cazul lutului sau cerii care se modelează.

• **Lemnul,** cu greutate mică şi relativ uşor de lucrat, a fost folosit în sculptură în toate timpurile, în arta populară şi în cea cultă.

După cum are fibre mai mult sau mai puţin dure, el incită la o tratare mai liberă sau mai reţinută a compoziţiei.

În arta noastră modernă, lucrările multor sculptori sunt excepţionale exemple de rezolvare a compoziţiei şi de tratare a facturii în spiritul materialului. Lucrări ca *Dans din Oaş,* de G. Vida sau *Familie,* de Gh. Iliescu-Călineşti păstrează mare parte din volumele compacte ale trunchiurilor de copac, amintind de ciopliturile populare.

▼ Gheorghe Iliescu-Călineşti
Familie, 1970,
lemn, 2,80 m,
colecţia artistului



Din acelaşi respect pentru materialul folosit, ei lasă lemnului crăpăturile şi nodurile vizibile.

• **Piatra** impune, de obicei, menajarea aspectului general de bloc mai mult sau mai puţin compact. Michelangelo, cioplitor prin excelenţă, spunea că o statuie în piatră e bine făcută doar dacă, rostogolită din vârful unui munte, ea ajunge în vale întreagă. În sculptura românească, cele mai bune exemple ilustrând această concepţie se găsesc în opera lui Corneliu Medrea *(Ghimpele).* Dintre diferitele varietăţi de piatră, *marmura* cu grenul ei fin permite redarea deosebit de sensibilă a epidermei (*Venus din Kyrene, Pietà,* de Michelangelo etc.).

Dimpotrivă, *piatra aspră,* poroasă, invită la forme mai puţin finisate. *Tătăroaica,* de sculptorul Mac Constantinescu, evocă de minune silueta femeii mărunţele, ghemuită sub broboada ei, rămânând în acelaşi timp un bolovan masiv, parcă de abia fasonat de dalta sculptorului.

Muzeul Naţional de Artă al României

◀ Vida Gheza
Dans din Oaş,
1948, lemn, 1,010 m,
Muzeul Naţional de Artă, Bucureşti

Pietrele preţioase, dimpotrivă, cristalele de stâncă, jadul, ca şi alte materiale dense, ca *fildeşul* sau *osul,* permit, prin dimensiunile reduse ca şi prin textura compactă, o minuţiozitate miniaturală (ex. *cameele antice* din *Colecţia Severeanu*, din Bucureşti).

◀ Corneliu Medrea
Ghimpele,
marmură, 50 cm,
Muzeul Medrea,
Bucureşti

◀◀ Mac Constantinescu
Tătăroaică din Mangalia,
1956

Gheorghe Iliescu-Călineşti (1932-2002)
A studiat la Institutul de Arte Plastice din Bucureşti cu Corneliu Medrea. Autor al unor compoziţii şi portrete în care porneşte de la tradiţia populară a ciopliturilor în lemn şi piatră, pentru crearea unor lucrări simbolice, poetice.

Corneliu Medrea (1888-1964)
Sculptor român, a studiat la Budapesta. A adus în arta românească o viziune proprie, specific ardelenească, redând trupul uman în volume masive doar cu contururi blânde, rotunjite, compuse în siluete generale compacte, nucleare. A fost profesor de sculptură la Institutul de Arte Plastice din Bucureşti, formând multe generaţii de artişti.

Vida Gheza (1913-1980)
Sculptor român din Baia Mare (sediul unor cunoscute tabere internaţionale de pictură). A sculptat în lemn, în manieră populară, figuri monumentale din viaţa şi folclorul maramureşan (*Monumentul din Moisei,* 1964, *Sfatul bătrânilor,* 1974).

REALIZAREA STATUII PRIN ADĂUGARE (modelare)

Sculptorii au ales deseori lutul ars, *terracota,* în culoarea naturală a cărămizii, apropiată de cea a pielii omeneşti, pentru a modela portrete – îndeosebi de femei şi copii, cu carnaţia delicată (ex. J.B. Carpeaux: *Flora,* Ion Georgescu: *Iulia Haşdeu*).

Porţelanul, cunoscut din Antichitate în China, este o varietate *a pământului ars* în care componentele cu o structură chimică superioară (caolin, cuarţ şi feldspat) arse la o temperatură înaltă (până aproape de 1500°C) devin translucide, adică se vitrifică, lăsând să treacă difuz razele de lumină (spre deosebire *de faianţa* opacă formată din cărămidă smălţuită).

Deoarece secretul porţelanului era păstrat de mii de ani în China iar vasele importate de vapoarele olandeze erau foarte scumpe, în Europa curţile princiare finanţau cercetările chimiştilor. În secolul XVIII, Friedrich Böttger (1682-1719), angajat de Ducele Saxoniei, căuta cu ardoare materia primă, caolinul. Cum purta, după moda vremii, părul pudrat cu talc, într-o zi şi-a simţit capul mai greu, şi-a scuturat praful şi l-a băgat în cuptor, constatând că devine porţelan. Lacheul său a mărturisit că l-a înşelat, cumpărând o pudră mai ieftină de la băcanul din colţ, iar acesta, întrebat de unde îl are, a arătat un deal de lângă Dresda, la *Meissen.* Aici s-a întemeiat prima manufactură de porţelan în Europa. Böttger, pentru a-şi păstra exclusivitatea, a angajat un surdo-mut, dar acesta, un simulant, a fugit la Viena, unde a vândut secretul şi a apărut a doua manufactură, urmată de altele în Franţa, Anglia, Danemarca, Rusia etc.

Din *pastă de hârtie* (înmuiată cu clei) sunt modelate în China şi în alte ţări asiatice statui de toate dimensiunile, care sunt pictate şi acoperite cu lac.

Turnarea în gips, metal, sticlă constituie etapa finală a lucrărilor modelate în lut.

Pentru a rezista intemperiilor, statuile modelate în lut sau ceară au fost turnate, din cele mai vechi timpuri, în materiale mai tari. Turnarea oferă sculpturii un imens avantaj: multiplicarea operei de artă.

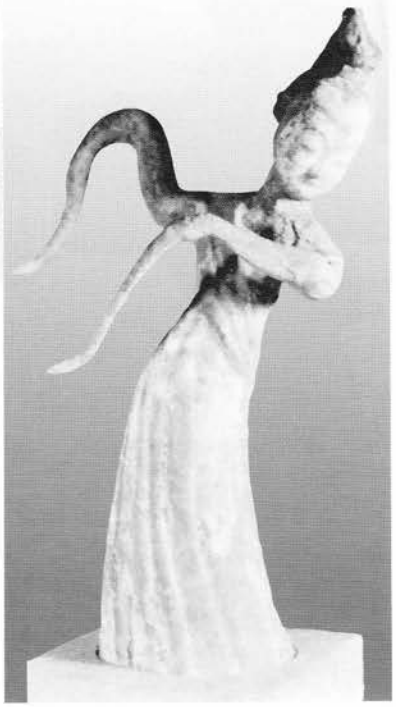
Gipsul, aproape la fel de fragil ca şi lutul, e folosit de obicei doar ca etapă de tranziţie pentru multiplicarea sculpturii, înainte de turnarea definitivă în metal.

În secolele XVII şi XVIII, arta barocă a utilizat frecvent procedee iluzioniste. Înşelarea ochiului, urmărită în picturile plafoanelor printr-o aparentă continuitate a liniei zidurilor şi sugerarea unui spaţiu suprapământean, imaginar, era realizată în sculptură prin suspendarea în aer (agăţarea de plafon) a unor statui ce păreau că-şi pierd greutatea – prin miracol – ca statuia *Fecioarei Maria ridicându-se la cer,* de Egid Quirin Asam (Altarul bisericii din Ruhr).

Metalul, prin tăria lui şi datorită faptului că poate fi turnat într-un strat foarte subţire, cu o greutate relativ mică, permite anumite rezolvări compoziţionale specifice, o elansare a corpurilor, aşezate deseori în poziţii foarte îndrăzneţe, ca în *Aruncătorul de lance,* de Ion Georgescu sau *Baletistele,* de E. Degas. *Hermes zburând,* de Giambologna se sprijină doar pe vârful unui picior, lucru imposibil în granit de pildă.

▶▼ EDGAR DEGAS ***Balerina de 14 ani,*** bronz şi ţesătură, *Muzeul Metropolitan,* New York

▼ Artă chineză, epoca Tang, sec. I, ***Dansatoare,*** ceramică, *British Museum,* Londra



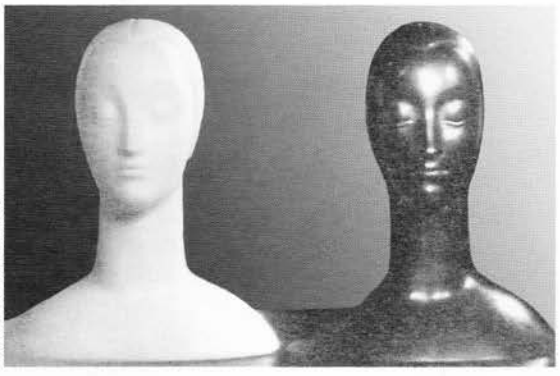
Muchiile ascuţite, detaliile cizelate ca bijuteriile, sunt posibile şi îşi au rostul doar în metal. Luciul anumitor metale, cum e bronzul, cere, de asemenea, artistului o structurare deosebită a planurilor, care să exploateze reflexele. În unele dintre sculpturile lui Rodin, lucrate în bronz, suprafeţele mari ale statuii sunt fragmentate în planuri mai mici, care răsfrâng fiecare altfel lumina, realizând în total o vibraţie care contribuie la sugerarea vieţii (ex. capetele *Burghezilor din Calais*). Fiecare metal aduce însă calităţile sale proprii de consistenţă, culoare şi strălucire. Oţelul inoxidabil a fost utilizat de C. Popovici, pentru statuia *Electricitatea*, datorită rezistenţei sale la intemperii dar şi pentru luminozitatea coloritului său. În afara materialelor clasice ale sculpturii, nu se poate să nu pomenim măcar de noile produse sintetice, masele plastice, ieftine, durabile, uşor de lucrat sau de turnat, care stau azi la îndemâna artiştilor.

Dar chiar materiale de mult cunoscute îşi găsesc o nouă întrebuinţare în sculptura actuală, datorită ingeniozităţii artiştilor. Aşa de pildă, sticla a fost folosită de sculptoriţa Zoe Băicoianu nu numai pentru vase, dar şi pentru reliefuri de mari dimensiuni (cele de la Institutul Botanic din Bucureşti, strălucitoare şi somptuoase, potrivite construcţiilor moderne). Combinaţia unor materiale diverse a fost uneori încercată de sculptori, ca de pildă Edgar Degas, care a adăugat *Balerinei de 14 ani* un tutu veritabil şi o panglică în păr.

În concluzie, expresia sculpturii depinde în mare măsură de material. Diferenţele de efect în cazul aceleiaşi lucrări se pot vedea în exemplarele *Madonei,* de Frederic Storck, turnată în bronz sau cioplită în marmură. În bronzul întunecat, capul pare mai mic, expresia mai vie, pe când în marmură luminozitatea difuză pare că lărgeşte conturul accentuând volumul global. În bronz, pe fondul întunecos, în care se pierd umbrele, ies la iveală luminile răsfrânte în fiecare suprafaţă potrivit înclinării

◀ Egid Quirin Asam, *Altarul Bisericii din Ruhr*

ei, scoţând în evidenţă detalii, în cazul pietrei tot blocul răsfrânge lumina, acţionând ca o masă luminoasă, pe care contrastează doar umbrele mari, dând o senzaţie de repaus, de pondere potrivită unei viziuni calme, puternice dar reţinute.



Muzeul Storck, Bucureşti

◀ Frederic Storck (1872-1942) ***Madonă***, 1925, variante marmură, bronz, 44 × 38 × 20 cm, *Muzeul Storck,* Bucureşti

Egid Quirin Asam (1692-1750)
Sculptor şi arhitect german, format în Italia, stabilit la München, ca şi fratele său Cosmas Damian, freschist, cu care a creat ansambluri baroce de sculptură şi pictură iluzionistă pentru biserici şi palate.

Edgar Degas (1834-1917)
Pictor şi desenator francez din grupul impresioniştilor, a reprezentat şi în sculptură mai ales dansatoare, desfăşurând siluetele în spaţiu într-o varietate uimitoare de aspecte alcătuind compoziţia de ansamblu.

FACTURA SCULPTURII

Unitatea organică a operei de artă este întregită şi de felul tratării în detaliu a suprafeţei sculpturii, de ceea ce se numeşte de obicei **factura** unei sculpturi. Dar factura este şi ea dependentă de celelalte mijloace de expresie plastică examinate până acum.

Pentru transmiterea unor sentimente pasionale, care se exteriorizează în acţiuni violente, e firească o factură spontană şi rapidă, deoarece se presupune că emoţiile năvalnice

▸ HONORÉ DAUMIER
Parlamentarii,
bronz, 24 cm,
Academia de Artă,
Berlin

▾ DIMITRIE PACIUREA,
Himera apei,
bronz, 60 cm,
Muzeul Naţional de Artă, Bucureşti

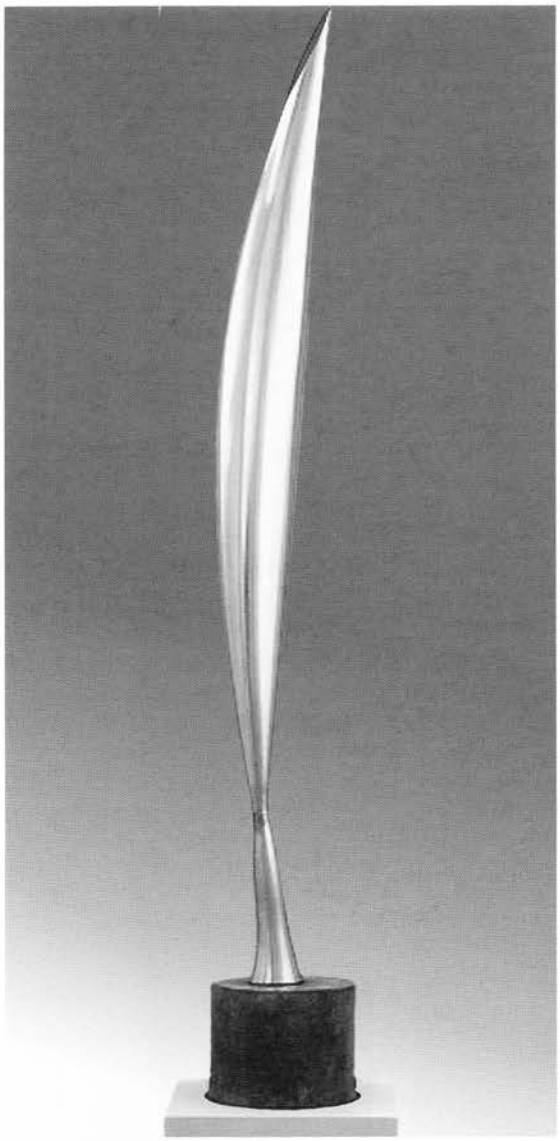
care îl animă pe artist nu pot rămâne – fiziologic – multă vreme la aceeaşi temperatură foarte înaltă. Ca şi în cazul picturii lui Delacroix de pildă, la care tuşele se văd bine, cu pasta în relief, la fel şi în sculptură vibraţia umbrei şi a luminii, marcând urmele lucrului artistului, trădează fervoarea (ex. portretele lui Daumier).

Sculpturile din fiare şi sârme vechi, ruginite, cu suprafeţe aspre şi vârfuri care înţeapă, provoacă repulsie, o stare de spirit de deprimare, trezind asociaţii de idei morbide, amintind de pildă de boli şi catastrofe.

Din contră, în lucrările statice care fixează aspectele durabile ale vieţii, polisarea cu migală, revenirea asupra detaliilor, corespunde facturii „linse" din pictură (din pânzele lui L. David sau D. Ingres de pildă), iar conturul legat, formele cursive corespund unei stări sufleteşti generale de linişte interioară (ex. nudurile lui A. Maillol).

Folosind o factură neobişnuită, Dimitrie Paciurea a cizelat *himera apei* până a reuşit să dea senzaţia unui strat fluid care-i învăluie şi topeşte trăsăturile, dându-le o expresie stranie, parcă din altă lume. Deşi nu materialul este cel care dictează artistului stilul, în cadrul fiecărei ţări şi epoci au existat materiale preferate care au determinat modul de lucrare a celorlalte (în Egipt, sculpturile în piatră au influenţat pe cele din lemn sau bronz pe când porţelanul rococo a marcat, în secolul XVIII, toate genurile artelor).

Muzeul Naţional de Artă al României



◀◀ CONSTANTIN BRÂNCUŞI
Măiastra, 1915, bronz,
Colecţia Peggy Guggenheim, Veneţia

◀ CONSTANTIN BRÂNCUŞI
Pasăre în spaţiu, 1941, bronz aurit, 1,93 m,
Muzeul Naţional de Artă Modernă, Paris

În epocile clasice materialul este tratat în concordanţă cu posibilităţile lui, pus în valoare şi expus vederii cu sinceritate. Din contră, în **epocile anticlasice**, sunt frecvente încercările de înşelare a ochiului, de imitare a altor materiale, de amestecare a tehnicilor. În aceeaşi categorie de artificii intră şi unele performanţe actuale, ca *sculptura spaţială*, a sculptorului Takis, de la Paris, care a suspendat în aer o sferă de metal, ridicată în sus de magneţi puternici şi fixată prin câteva cabluri care o împiedică să se lipească de magnet.

Urmărind punerea în valoare a calităţilor proprii lemnului, bronzului sau pietrei, Brâncuşi a ajuns la realizări surprinzătoare. *Pasărea măiastră* trăieşte, mai mult decât prin silueta ei aerodinamică, prin reflexele metalului şlefuit ca o oglindă, iar *Peştele* apare ca o piatră de râu netezită de apă. Brâncuşi spunea:

„Întotdeauna îmi cioplesc singur piatra şi lovesc direct materialul. Numai astfel îi poţi înţelege cerinţele structurale şi îţi poţi imprima emoţia ta, nevoia de desăvârşire", sau „Tăietura directă este adevăratul drum către sculptură dar, de asemenea, cel mai dificil pentru cei care nu ştiu să meargă. Dar până la urmă, tăietura directă sau indirectă, asta nu spune nimic, lucrul făcut e cel care contează".

Honoré Daumier (1808-1879)
Pictor, litograf şi caricaturist francez, a modelat portrete şarjate, de mici dimensiuni, ale politicienilor pe care îi reprezintă în desenele publicate în ziare. Modelajul e spontan, viguros, liber, neconvenţional.

Dimitrie Paciurea 1873-1932)
A studiat la Şcoala de Arte şi Meserii din Bucureşti, apoi la Paris, în Italia şi Germania.
S-a făcut cunoscut cu statuia *Gigantul*, expusă în Parcul Expoziţiei din 1906, cu forme michelangeleşti. A încercat să preia tradiţia reliefului bizantin în *Adormirea Maicii Domnului* (Cimitirul Bellu), dar a marcat istoria sculpturii mai cu seamă prin metaforele plastice ale *Himerelor* sale, cu sensuri multiple, sugerate de tratarea sensibilă a materialului (mai ales a bronzului).
A fost profesor la Şcoala de Arte Frumoase din Bucureşti.

CITIREA SCULPTURII

CARE ESTE DRUMUL COMPOZIȚIONAL?

Pentru citirea operei există în toate cazurile câte un drum obligatoriu, trasat de autor prin felul în care atrage atenţia pe rând asupra diferitelor părţi ale compoziţiei, dozându-şi efectele cu aceeaşi măiestrie regizorală ca şi un scriitor sau un cineast.

În sculptură, acest drum este însă mult mai lung şi mai complicat decât în cazul imaginii plane şi cere privitorului pe lângă deplasarea în spaţiu şi o concentrare de mai lungă durată a atenţiei, care trebuie să rămână constantă, netulburată pe tot parcursul citirii.

Din acest punct de vedere, **arhitectura** pare favorizată, vizitarea unei clădiri cerând obligatoriu vizionarea exteriorului, apoi a interiorului şi a încăperilor pe rând, pe când atunci când vede o statuie, privitorul se mulţumeşte de obicei cu faţa sau profilul şi nu se mai duce să se uite de jur împrejur.

Statuia Aviatorilor, aşezată la o răscruce, poate fi lesne văzută din faţă, trei sferturi, din profil sau din spate. Centrul geometric al monumentului se află pe mijlocul soclului alb, înălţat ca o săgeată, care îndreaptă atenţia în sus, la *Icar*-ul cu aripile întinse.

De la el, privirea este condusă descendent de draperia care se scurge pe soclu, cu o mişcare spiralată, până la personajele de la baza monumentului.

Apropiindu-ne şi păşind în jurul statuii, observăm pe fiecare latură a obeliscului câte o siluetă în relief înalt a aceluiaşi zburător, înfăţişat o dată ghemuit, apoi în genunchi, cu privirea ridicată, şi în sfârşit în picioare, întinzându-se spre culmi. Urmărim astfel două direcţii ale compoziţiei care reprezintă, după sensul în care înconjurăm statuia, fie fazele succesive ale prăbuşirii, fie etapele înălţării omului spre zbor. *Tristeţea jertfei* alternează astfel cu *sentimentul încrederii,* culminând cu *bucuria* îmbătătoare *a stăpânirii văzduhului.*

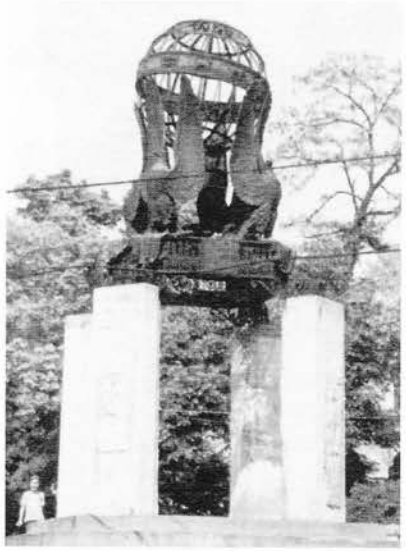
Aviatorii sunt înfăţişaţi ca eroi exemplari prin frumuseţe şi forţă, cu trupuri viguroase, acoperite doar de văluri fluturânde şi purtând pe cap căşti stilizate în sensul unor coifuri antice.

▼ Lydia Kotzebue şi Iosif Fekete
Monumentul eroilor aerului,
1930-1935,
bronz şi piatră,
Bulevardul Aviatorilor,
Bucureşti

Statuia Aviatorilor, vorbind nu despre eroi ci despre eroism, este mereu actuală: ea te poate duce cu gândul şi la cosmonauţii care au ajuns pe Lună la mult timp după ridicarea monumentului. Vorbind de fapt despre curaj, de care orice om are nevoie în propria existenţă, statuia comunică cu oricare trecător care o vede, fiecare interpretând-o în felul său.

Vom înţelege şi mai bine valoarea *Monumentului eroilor aerului*, comparându-l cu un exemplu negativ de statuie cu aceeaşi temă, dar în care autorul nu a reuşit să comunice cu privitorii. E un grup statuar plasat nu departe, în mijlocul străzii Paris, din Bucureşti, pe o platformă circulară înălţată pe câteva trepte. Patru lespezi verticale susţin patru vulturi care sprijină pe aripile lor un glob conturat din bare metalice.

De departe te întrebi dacă se referă la geografie (globul) sau zoologie (păsările) şi doar dacă te apropii şi ai curiozitatea să urci treptele şi să priveşti de aproape lespezile observi pe ele mici reliefuri, ca ilustraţii de carte, înfăţişând ciobani care privesc în sus cum zboară avioane, ca nişte jucării. Lucrarea este iscălită „GOUÉ" (Leon Goué, sculptor francez stabilit în România).



Lydia Kotzebue (1885-1944)
Născută Suhanova, a studiat la Moscova, s-a stabilit la Bucureşti, soţul ei fiind înrudit cu familiile Ghica şi Cantacuzino. A lucrat portrete, sculptură de gen şi monumente funerare.

▲ *Monumentul eroilor aerului,*
Detaliu

Iosif Fekete (**pseudonim I. Negrulea**) (1903-1979)
Sculptor român, format la Şcoala de arte frumoase din Bucureşti cu prof. D. Paciurea, I. Jalea, O. Han. S-a stabilit la sfârşitul vieţii la Oradea, lăsând muzeului local o bună parte a creaţiei lui. Este autorul unor monumente ca *Horia, Cloşca şi Crişan* - 1937, la Alba Iulia, al reliefurilor portalului Ministerului Justiţiei din Bucureşti, 1932 etc.

◀▲ Goué
Monumentul eroilor aerului,
bronz şi piatră,
Bucureşti

GENURILE SCULPTURII

Din punct de vedere al subiectelor abordate, sculptura reprezintă prin urmare, ca şi pictura, fie compoziţii cu mai multe personaje, fie un personaj pe care e focalizată atenţia – omul particularizat în portret sau reprezentat la modul general.

Observarea atentă a animalului, cunoaşterea profundă a reacţiilor lui, preţuirea puterii şi frumuseţii lui se citesc în splendide sculpturi animaliere încă din preistorie, când mintea strămoşilor era obsedată de fiarele sălbatice care-i asigurau hrana, dar îi şi puteau aduce oricând moartea.

Mai târziu, în mileniile în care omul şi-a organizat treptat o viaţă mai stabilă, clădindu-şi adăposturi şi domesticind unele specii de animale, atenţia lui s-a îndreptat în alte direcţii, animalul revenind mai rar în sculptură.

Visul de a avea trupul unui taur şi aripi de vultur se vede în statuile străjuind templele mesopotamiene (ca o prevestire a tancurilor şi a avioanelor zilelor noastre). Calul, multe secole tovarăş preţios al omului, şi-a dobândit şi el în sculptură un loc însemnat, dând prestigiu cavalerilor în *statuile ecvestre.*

În epoca modernă, ceea ce i-a interesat pe sculptori a fost mai ales sublinierea în expresia şi reacţiile animalelor a trăsăturilor asemănătoare celor umane, pornind evident de la caracteristicile fiecărui regn şi fiecărei specii. În arta actuală, *sculptura animalieră* este chemată mai ales să puncteze decorul parcurilor, grădinilor şi spaţiilor verzi din oraşe, cu o notă de vioiciune, deseori de umor (ca *Gânsacul*, de Vasiliu Falti, din Parcul Herăstrău).

▸ ***Taur înaripat,*** Asiria, sec. VIII î. H., piatră, *Muzeul Luvru,* Paris

Urmărind mai departe, comparativ, genurile picturii cu cele ale sculpturii, nu le mai găsim corespondenţă. Ce se întâmplă cu peisajul? În sculptura rotundă s-a încercat rareori şi cu puţin succes redarea peisajului de sine stătător, fără om. Lucrul este uşor explicabil; sculptura transmite sentimente şi idei numai prin intermediul unor eroi înfăţişaţi concret, ea reprezintă personajele centrale direct, fără atmosfera înconjurătoare, nu vorbeşte prin aluzii, aşa cum este cazul cu pictura, care uneori – în peisaj sau în natura statică – poate să reflecte sentimentele artistului prin culoare şi atmosferă. Din aceleaşi motive nu şi-a găsit locul în sculptura statuară nici *natura moartă.* Ea apare numai ca o excepţie, de pildă în lucrarea lui Giacomo Manzù, reprezentând în bronz un scaun pe care se află diverse legume. Ceea ce într-o pictură ar fi putut să fie încântător, să vorbească privitorului prin culorile proaspete, îşi pierde farmecul în sculptura monocromă, în care artistul nu are posibilitatea de a crea cu ajutorul imaginii atmosfera prin care să vorbească despre om, să evoce căldura căminului, să-şi transmită propria stare sufletească prin acordul şi graţia culorilor, care stabilesc în pictură adevărate comparaţii.

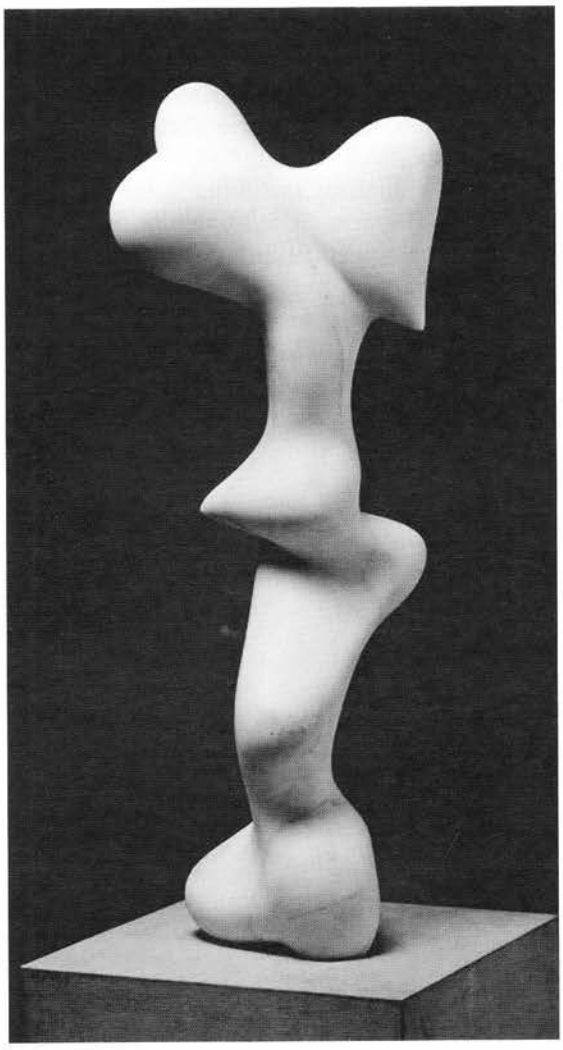
Spre deosebire de **arta figurativă, arta nefigurativă,** fără a recurge la reprezentarea directă a imaginilor vieţii, a ales din lumea vizibilă numai elemente de structură, ritm, culoare etc. pentru a alcătui noi sinteze expresive.

În sensul cel mai larg, **non-figurativă** poate fi considerată aproape toată *sculptura decorativă* integrată construcţiilor sau obiectelor uzuale (decoraţia arhitecturală a zidurilor şi mobilelor, cea a obiectelor de metal, ceramică, etc.) folosită în toate timpurile pentru a crea atmosfera afectivă a vieţii omeneşti. Într-un sens restrâns, termenul se referă la *curentul abstract,* dezvoltat în domeniul artelor plastice majore în ultimul secol.

Iniţiat înainte de Primul Război Mondial, *abstracţionismul* s-a manifestat în pictură ca şi în sculptură. Având la dispoziţie doar acorduri de proporţii, linii sau culori, arta abstractă poate trezi asociaţii cu o tonalitate foarte personală, cerând din partea privitorului un mai mare efort de imaginaţie.

Nefiind limitată la o imagine anumită, unică, din lumea vizibilă, arta abstractă poate atinge un înalt grad de generalizare. Aşa, de pildă, Hans Arp, evitând imitarea unor corpuri din natură, creează în sculpturile lui noi sinteze plastice relevând frumuseţea organică a formelor vii, în unitatea curbelor tensionate. Principala greşeală pe care o fac unii privitori e să caute în lucrările abstracte înţelesuri concrete, eventual subiecte literare similare cu cele din operele figurative, în loc să aprecieze calităţile proprii de generalizare.

O mare greutate este şi cea a desluşirii operei de artă autentice din mulţimea impostorilor, mai facile şi mai frecvente în acest domeniu decât în oricare altul.



◀ Hans Arp
Creştere,
1938, marmură,
Muzeul Guggenheim,
New York

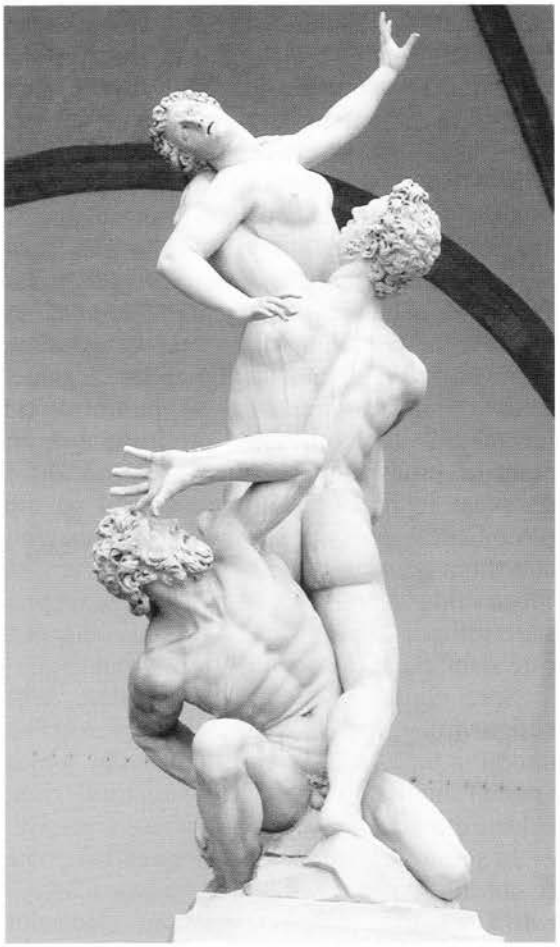
▼ ***Zeiţa Bastet,***
Egiptul antic,
Muzeul Luvru, Paris

Hans Arp (1886-1966)
A studiat la Strasbourg, Weimar şi Paris. A făcut parte din toate grupările de avangardă din timpul său, de la cele ale expresioniştilor germani din 1912-1914, a fost unul din iniţiatorii dadaismului în 1916, a aderat la suprarealism şi abstracţionism. A fost poet, a lucrat pictură, gravură, tapiserie şi, după 1930, sculptură.

CUM ESTE RESIMŢIT TIMPUL?

CUM ESTE SUGERATĂ MIŞCAREA?

▶ GIAMBOLOGNA
Răpirea Sabinelor, 1580,
Loggia dei Lanzi, Florenţa



La prima vedere, principala calitate a sculpturii pare puterea magică de a preface imaginile fiinţelor în stane de piatră în veci nemişcate. Întrupată în materiale rezistente, creaţia sculptorului ţinteşte în mod deosebit să scape de acţiunea distrugătoare a timpului, rămânând nemuritoare în comparaţie cu lumea din jur, în neîncetată prefacere.

Sculptura poate să înfăţişeze însă şi mişcarea, stăpânită sau violentă, poate întrupa şi acţiuni exemplare. În *Răpirea sabinelor* de Giambologna, compoziţia e formată din trei spirale răsucite ca un şnur.

▼ UMBERTO BOCCIONI
(1882-1916)
Forme unice de continuitate în spaţiu, 1913,
bronz,
Galeria de Artă Modernă, Milano

Rodin a analizat cu multă subtilitate problema redării mişcării în sculptură, subliniind rolul activ al spectatorului. *Sculptorul* – spune Rodin – *sugerează mişcarea prezentând mai multe poziţii apropiate, ca într-o metamorfoză. El trebuie să-şi gândească statuia în aşa fel încât, pe măsură ce ochiul spectatorului este atras să privească o parte, apoi alta a lucrării, el să urmărească şi fazele unei mişcări, desfăşurarea progresivă a gestului.*

Rodin şi-a modelat lucrările în lut, cu mici suprafeţe diferit înclinate care, după turnarea în bronz a lucrării, au devenit ca nişte mici oglinzi, răsfrângând lumina mereu altfel, după cum spectatorul îşi schimbă poziţia faţă de ele.

Vibraţia generală a luminii pe statuie sugerează astfel freamătul vieţii, ca şi în pictura impresionistă contemporană artistului.

În *Poarta Infernului,* ale cărei componente au fost dezvoltate în lucrări independente ca „Primăvara", „Eva" sau „Gânditorul", Rodin a ştiut să găsească gestul patetic care descarcă o mare tensiune interioară, rezumând desfăşurarea unei acţiuni. Vorbind despre el, sculptorul O. Han spunea pe bună dreptate: „lăsându-se cucerit de

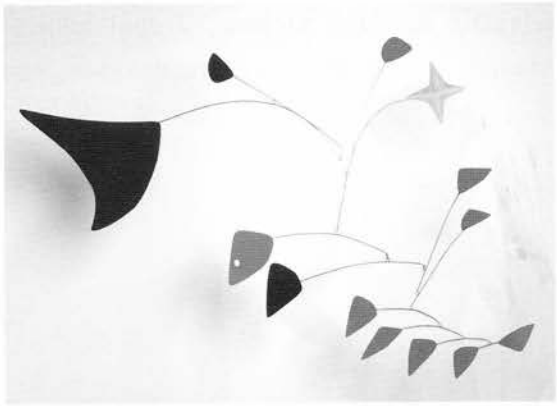
pulsaţia rapidă şi nestatornică a vieţii, căutând în ea mişcarea în succesiune, a dat bronzului şi pietrei halucinaţia vieţii în plină mişcare, şi încă a vieţii imediate ce fuge de sub ochii noştri... din contrastul de umbră şi lumină, din jocul fluid al planurilor şi liniilor se desface puterea vie şi aproape întreg farmecul operei sale".

La începutul sec. al XX-lea, sub influenţa unor tehnici cinematografice, *futuriştii italieni* au recurs la înregistrarea în aceeaşi imagine a mai multor stadii succesive ale unei mişcări. Sculptorul Umberto Boccioni pare că a sfâşiat veşmintele *Omului care merge*, făcându-le să fluture în ritmul pasului.

Alţi artişti şi-au pus chiar problema mişcării reale... Pornind de la exemplul plantelor din natură, Alexander Calder a creat primul *sculpturi „mobile"*, construcţii fanteziste cuprinzând palete de metal, ca nişte frunze inedite, colorate, prinse pe tije subţiri. Articulate cu grijă într-un echilibru labil, deseori suspendate, acestea se deplasează uşor la cea mai mică adiere de vânt, cu mişcări line şi graţioase. Încercând să folosească în scopul punerii în mişcare efectivă a lucrărilor unele progrese ale ştiinţei şi tehnicii, mulţi tind să-şi mecanizeze producţiile, introducând mişcarea automată, oarbă, a aparatelor de precizie, ca o dată nouă în „creaţia artistică" la graniţa spectacolului.

▲ Auguste Rodin
Figură zburând,
1890, bronz,
Muzeul Rodin, Paris

Maşinării cu aspect rebarbativ, producând zgomote de muzică concretă, eventual roboţi executând mişcări cu ajutorul unor dispozitive cibernetice, rămân experimente care nu depăşesc efectul exterior, pot produce curiozitate sau interes dar nu emoţie artistică. Mai autentice şi mai variate, „instalaţiile" obligă spectatorul să se deplaseze, să se mişte, să participe.



◀ Alexander Calder
(1898-1976),
Steaua, 1960,
oţel şi aluminiu pictat,
Galeria Naţională de Artă,
Washington

◀◀ Auguste Rodin
(1840-1914),
Studiu pentru „Burghezii din Calais",
1885, bronz,
Muzeul Rodin, Paris

Giovanni Bologna zis **Giambologna** (1529-1608)
Sculptor şi arhitect flamand stabilit în Italia la Florenţa. Considerat manierist din cauză că nu se încadrează în formula Renaşterii contemporane (clasică, echilibrată) prin compoziţiile dinamice (ca *Răpirea Sabinelor*) surprinzătoare prin echilibrul sfidând gravitaţia (Mercur, sprijinit pe vârful piciorului).

Umberto Boccioni (1882-1916)
Pictor şi sculptor italian, teoreticianul grupului futuriştilor din Milano, a semnat manifestul din 1910. Pictor şi sculptor a lansat linia-forţă, oblica activă ce arată mişcarea materiei în spaţiu.

Alexander Calder (1898-1976)
Artist plastic american, a studiat ingineria, apoi pictura, a lucrat la Paris şi New York siluete şi portrete din sârmă, apoi sculptură din metal sau lemn, stabilă, şi mai ales „mobile" care l-au făcut cunoscut.

RITMUL ÎN SCULPTURĂ

Abia perceptibilă sau violentă, mişcarea rămâne în artele plastice de cele mai multe ori numai sugerată.

Chiar şi în cazul reprezentării în artă a unor figuri perfect imobile, o anumită cantitate de energie potenţială, latentă, este transmisă privitorului prin tensiunea sugerată de ansamblul compoziţiei sau de încordarea muşchilor feţei, de pildă.

Nemişcarea în imaginea plastică apare ca rezultatul strunirii unor tensiuni acordate între ele, ca şi coardele unui instrument muzical pentru a produce acorduri armonioase, şi nu ia niciodată forma relaxării absolute, a inerţiei străine vieţii.

În istoria artelor, aspectele concrete ale reprezentării timpului, prin gradele şi formele mişcării, au variat în fiecare epocă, în primul rând în funcţie de conţinutul de idei care a stat la baza lucrărilor, de concepţia despre lume şi viaţă îmbrăţişată de artist.

Iată de pildă cum a fost înfăţişat în trei secole diferite acelaşi erou biblic, *David*, tânărul isteţ care l-a doborât pe uriaşul Goliat aruncându-i cu praştia o piatră între ochi.

În secolul XV, Donatello a ales momentul relaxării de după victorie. Trupul adolescentului, fragil şi unduios ca o creangă, contrastează cu capul căzut de la picioarele lui, ritmul lent al curbelor largi care conturează silueta subţire e înlocuit de un joc de umbre şi lumini mai violente şi mai rapide pe pletele şi barba uriaşului.

În secolul XVI, reprezentându-l pe *David*, Michelangelo a ales din toată povestirea biblică momentul în care eroul este gata să pornească la atac, în care toată energia lui s-a încordat dar mişcarea încă nu s-a declanşat. David apare aproape imobil, măsurându-şi cu privirea duşmanul şi purtând pe umeri praştia cu care-l va doborî pe Goliat. Piciorul lui se ridică uşor de pe sol, anunţând mişcarea ce va urma şi pe care noi ne-o imaginăm, simţind toată tensiunea sufletească a eroului.

În secolul XVII, spre deosebire de Michelangelo, barocul Bernini l-a înfăţişat pe *David* în momentul în care, cu trupul răsucit, aruncă piatra cu praştia.

Formele durate în piatră sau bronz se încarcă, prin măiestria sculptorului, cu energii uriaşe, gata să izbucnească. Ele se trădează prin ritmul liniilor, al luminilor şi umbrelor ca şi în statuia lui Antoine Bourdelle: *Hercule arcaş*.

În trupul arcuit al atletului mişcarea e reţinută. Participând la această tensiune, toate părţile statuii se îmbină într-un rar echilibru.

▸ DONATELLO (1386-1466), *David*, 1430, bronz, 1,58 m, *Muzeul Naţional*, Florenţa

▸▸ MICHELANGELO (1475-1564), *David*, 1540, marmură, 4,35 m, *Academia*, Florenţa

▸▸▸ LORENZO BERNINI (1598-1686), *David*, 1623, marmură , *Galeria Borghese*, Roma

▲ Antoine Emile Bourdelle
Hercule arcaş, 1909, bronz, 2,48 × 2,40 m, *Muzeul Naţional de Artă Modernă*, Paris

Trupul e la fel de încordat ca şi arcul căruia îi transmite forţa sa.

De la stânca cu izbucniri vulcanice la corpul cu proeminenţe musculare aproape michelangeleşti şi până la arcul încordat circulă parcă acelaşi şuvoi de energie.

Compoziţia impresionează prin *ritmul* ei. Stilizarea tuturor formelor printr-un sistem de curbe, cu mărimi deosebite dar cu deschidere egală (de la semicercul mare al arcului la cele mici ale proeminenţelor musculare), atrage atenţia asupra regularităţii geometrice a siluetei, aparent prinsă într-o mişcare liberă. Nu numai plinurile dar şi golurile participă la structura armonioasă a compoziţiei. Delimitate de contururile netede ale arcului, trupului, solului, spaţiile au forme geometrice bine definite, expresive. În cuprinsul lor, aerul pare magnetizat, transmiţând mai departe încordarea.

◀ Detaliu

Donato di Niccolo di Betto Bardi, zis **Donatello** (1386-1466)
Sculptor italian, cel mai reprezentativ pentru Renaşterea timpurie. A creat reliefuri, portrete, monumente *(David, Gattamelata)* în care a reprezentat idealul uman al noului stil.

Giovanni Lorenzo Bernini (1598-1680)
Sculptor, decorator şi arhitect italian, exponent de frunte al barocului.
A creat ansambluri reprezentative, dând ultima formă catedralei San Pietro, de la Roma.
A realizat spectacolul total baroc, mai ales în sculptură.

Antoine Emile Bourdelle (1861-1929)
Sculptor şi pictor francez, ucenic al lui Rodin, evoluează de la modelajul impresionist spre o viziune monumentală cu ecouri ale Antichităţii greco-romane (ca în reliefurile de la Théâtre des Champs Elysées – 1912). Pentru echilibrul clasic al lucrărilor lui, Bourdelle a fost apreciat de mulţi sculptori români.

SCULPTURA ŞI SPAŢIUL EI

▸ LORENZO BERNINI
Ludovic al XIV-lea,
1665, marmură,
Palatul Versailles, Paris

Pictura separă lumea ei fictivă de cea reală prin *ramă.* Sculptura dezghiocată din spaţiul ei, se retrage din viaţa cotidiană doar prin *soclul* care o ridică pe o treaptă superioară.

De cele mai multe ori e vorba doar de un bloc de formă simplă, masivă, neutră, convenţională, menită să susţină o statuie pentru a o face mai vizibilă. De obicei e un cub sau un paralelipiped cu volum regulat, static (aşa cum apar în statuara antică, clasică sau a Renaşterii).

Barocul, pentru a da sugestia instabilităţii, a mişcării, a inventat piciorul de ciupercă, folosit de pildă de Bernini (1598-1680) la *portretul regelui Ludovic al XIV-lea.*

Rodin a încercat să renunţe la soclu, plasând grupul *Burghezilor oraşului Calais* la nivelul solului, direct în iarbă. Astfel integraţi în lumea celor vii, de aceeaşi înălţime cu ei, reprezentanţii oraşului francez Calais, asediaţi de englezi în războiul de 100 de ani şi obligaţi să iasă cu cheile oraşului pentru a-şi salva concetăţenii, îşi dezvăluie, văzuţi de aproape, gesturile şi expresiile patetice.

Brâncuşi, care a a introdus o nouă concepţie în sculptura modernă, a considerat pe bună dreptate soclul ca o parte a operei, nu numai ca o convenţie neglijabilă, o formă voit ignorată. În ţara noastră, *tradiţia bizantină* făcuse ca în *arta bisericească,* dar şi în *meşteşugurile populare* să prevaleze *spiritualul* asupra carnalului; anihilând volumele şi făcând să dispară sculptura ca gen imitativ, realist; şi-au păstrat corporalitatea redusă la abstract doar troiţele sau blocurile compacte ale crucilor de piatră.

▾ AUGUSTE RODIN
Burghezii din Calais,
1885, bronz,
Muzeul Rodin, Paris

De un astfel de bloc aminteşte *Sărutul* lui Brâncuşi, aşezat pe un soclu la fel de simplu. Artistul a păstrat vizibile muchiile suprafeţelor îmbinate în unghi drept şi a evitat să scobească piatra, mulţumindu-se să sape şanţuri înguste pentru a marca limitele care despart cele două trupuri. Despărţirea nu e de altfel totală, ele comunicând prin sărut, pe când braţele le leagă ca nişte funii. Brâncuşi a evitat şi aici, ca şi în cazul *păsării măiastre,* să descrie sau să individualizeze.

Asemănarea celor două fiinţe, deosebite sexual doar discret, prin proeminenţa sânilor şi lungimea părului, duce cu gândul la *idealul platonician,* în care cele două jumătăţi ale sferei perfecte se caută şi *se regăsesc în iubire.* Sculptura lui Brâncuşi nu poate fi descrisă ca două fiinţe care se îmbrăţişează, ci ca un corp format din două fiinţe îmbrăţişate, contopite. Nu comunică numai gurile ci şi ochii, care formează un singur ochi. De la acest detaliu a provenit stilizarea cuplului în forma lui

extremă de pe *Arcul Sărutului,* de la Târgu Jiu, *ca un cerc tăiat pe verticală.*

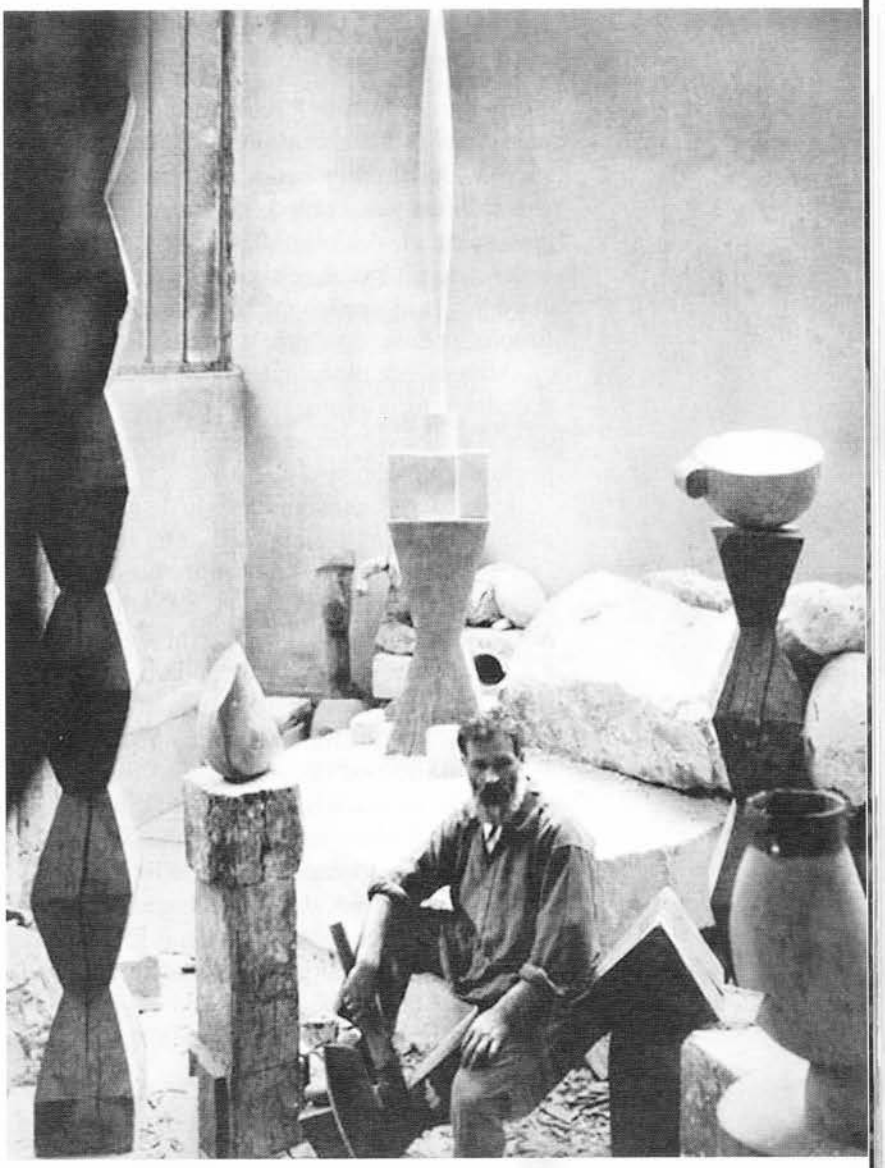
Magnetismul apropierii, intensă până la turtire dar fără pasiunea care dezechilibrează, este astfel întrupat în forma cea mai generalizată, înscrisă în blocul de piatră ca să dureze la nesfârşit: după cum spunea Eugen Ionescu: *Brâncuşi a asimilat întreaga istorie a sculpturii, a dominat-o, a respins-o, a purificat-o, a reinventat-o, a desprins din ea esenţa.*

Chiar şi înţelegerea operei celei mai autentice cere de la privitor atenţie încordată, un spirit deschis, fără prejudecăţi. Deseori, doar după contemplarea multor lucrări se produce familiarizarea cu noul limbaj şi declanşarea reflexelor emoţionale şi a legăturilor de idei care formează încărcătura de tensiune a operei cercetate.

Pe când artiştii obişnuiţi, repetând convenţii cunoscute, grupându-se în şcoli, se fac lesne înţeleşi, marile genii creatoare, folosind forme plastice inedite, neobişnuite, pentru a releva cu o nouă vigoare unele aspecte ale vieţii sufleteşti, stârnesc deseori uimire, dezaprobare şi chiar ostilitate. Astfel, unele lucrări ale lui Rodin sau Brâncuşi nu au fost multă vreme înţelese şi acceptate de contemporani. După o vreme mai scurtă sau mai lungă, necesară familiarizării privitorilor cu sensul noului limbaj, recunoaşterea şi preţuirea largă a publicului au răsplătit însă valorile autentice.

Desigur, se întâmplă ca cineva să rămână rece în faţa unei opere celebre, eventual recunoscându-i obiectiv meritele; e posibil ca aceasta să nu reuşească să-i solicite reacţia afectivă necesară „retrăirii" mesajului artistului din pricina unor deosebiri în tipul de sensibilitate, structură psihică, formaţie intelectuală sau cultură artistică. Pe orice treaptă de înţelegere însă, propria judecată a privitorului, formarea unei păreri personale, reprezintă singura cale de apropiere de opera de artă.

Ea rămâne şi singura posibilitate de a evita situaţia curtenilor din basmul lui Andersen, *Hainele împăratului,* în care, de frică să nu rămână mai prejos decât ceilalţi, aceştia admirau mătăsuri şi pietre scumpe acolo unde nu exista nimic.



▲ Constantin Brâncuşi
Atelier, Paris

◀◀ Constantin Brâncuşi
Sărutul, 1909, piatră,
cimitirul Montparnasse,
Paris

◀ Constantin Brâncuşi
Sărutul, 1907, piatră
28 × 26 × 21,5 cm
Muzeul de Artă,
Craiova

RELAȚIA DINTRE OM ŞI UNIVERS

Epiderma statuii înregistrează, ca o membrană sensibilă, *sensul forţelor* care o apasă venind dinlăuntru sau din afară, echilibrul sau dezechilibrul lor putând fi lesne transpuse pe plan spiritual. Astfel, pe lângă personajul redat concret de sculptură, se subînţelege de obicei un al doilea, care rămâne invizibil, ca vântul sau ca furtuna, prezent doar prin efectele sale.

Aceasta este modalitatea proprie sculpturii de a defini *relaţia dintre om şi univers,* prin care opera de artă dezvăluie concepţia artistului despre lume, atitudinea sa de tip clasic sau romantic.

E un lucru cunoscut că figurile şi corpurile geometrice simple, stabile, cum sunt cubul sau piramida, ne dau impresia de mare soliditate, de repaus, pe când senzaţia de mişcare e trezită mai ales prin evidenţierea unor linii de forţă oblice, poziţia înclinată fiind legată în asociaţiile noastre, datorită experienţei, de ideea de instabilitate, de inevitabilă schimbare.

Sfinxul, ca şi statuile faraonilor din Imperiul vechiului Egipt, reluau forma stabilă a piramidelor din preajmă, pe când în *Discobolul* sculptorului Miron, din arta greacă a secolului V î.H., mişcarea este sugerată prin răsucirea trupului ca o coardă gata să se destindă.

A discuta despre superioritatea uneia sau alteia din aceste reprezentări ale realităţii nu are sens: în dezvoltarea ei dialectică viaţa oferă ambele aspecte, atât momente de relativ echilibru, de repaus (în care natura, după ce a încheiat un ciclu de realizări, pare că se odihneşte, în timp ce cresc deja germenii viitoarelor schimbări), cât şi faze de trecere de la un stadiu de echilibru la altul, deplasări în spaţiu, sau transformări substanţiale.

În unele epoci, ca Antichitatea greacă (sec. V î.H.), Renaşterea italiană (sec. XV-XVI) sau Clasicismul francez (din sec. XVII), arta a fixat cel mai bine *momentele de echilibru,* recurgând de preferinţă la structuri compoziţionale închise, amintind corpuri geometrice regulate (de aceea, regăsim piramida, cilindrul sau sfera la baza schemelor compoziţionale ale majorităţii capodoperelor tipice ale *Renaşterii italiene,* de la Donatello şi Verrocchio până la lucrările de tinereţe ale lui Michelangelo).

Dimpotrivă, în alte epoci, artiştii şi-au îndreptat atenţia mai ales asupra *momentelor de transformare,* ca de exemplu reprezentanţii barocului sau romantismului care s-au străduit să sesizeze dinamica proceselor vieţii, *mişcarea veşnică,* plină de nelinişte a vieţii sufleteşti, recurgând în compoziţii la oblice instabile, la *forme deschise, spirale* ascendente sau descendente etc. (ex. *Răpirea Sabinelor,* de Giovanni Bologna, zis Giambologna).

▼ DONATELLO
Gattamelata, 1450 ,
bronz, Padova

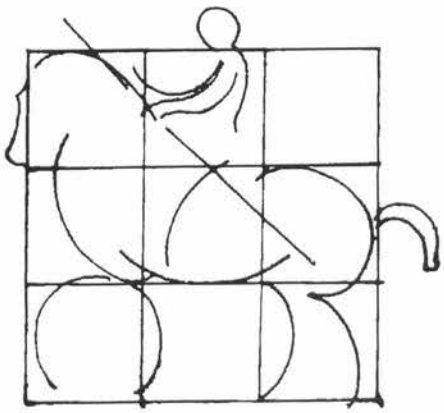
VIZIUNEA CLASICĂ

Donatello a ridicat în centrul oraşului Padova monumentul ecvestru al condotierului Erasmo di Narni, poreclit *Gattamelata* (1450). Acesta îşi dobândise porecla de „pisică mieroasă" prin iscusinţa strategică, o calitate esenţială în vremea în care luptele dintre oraşele rivale ale Italiei aveau mai degrabă caracterul unor întreceri sportive între trupe de mercenari (ca astăzi echipele de fotbal) decât al unor măceluri sângeroase.

Adevăratul mesaj al operei, însuşirea umană majoră oferită privitorilor ca model de atins, este dominarea situaţiei prin puterea minţii, stăpânirea de sine proclamată ca ideal de comportare.

Relaţia dintre erou şi mediu este indicată prin proporţiile omului faţă de calul pe care îl conduce. Privind comparativ mai multe sculpturi, se observă mari diferenţe în proporţionarea celor două componente ale statuii ecvestre. Faţă de Marc Aureliu, *Gattamelata* călăreşte un cal mult mai mare în raport cu care silueta omului apare subţire, măruntă. Totuşi stăpânirea acestei forţe a naturii reiese convingător din structura compoziţională, stilizată în forme geometrice regulate şi a cărei ordine riguroasă pare imprimată de gestul cavalerului. Profilul statuii se înscrie într-un pătrat a cărui diagonală e indicată de bastonul de comandant şi sabie. Două orizontale puternice, delimitând spinarea şi burta calului, împart pătratul în trei dreptunghiuri de mărime aproape egală, pe când, pe verticală, picioarele calului indică posibilitatea unei ritmări regulate a imaginii şi pe lăţime.

Desenul ferm alcătuieşte conturul din mari curbe, ca fragmente de cerc (capul şi spatele eroului, gâtul, pieptul, crupa şi chiar coada calului), reluate şi în ornamentele mărunte. Modelul accentuează bombarea volumelor către sferă, sugerând o forţă interioară expansivă, care depăşeşte presiunea atmosferei din exterior. Calmul echilibrat e aici rezultatul nu al contemplării pasive, al încântării în faţa naturii liniştite, ci preţul stăpânirii, al forţei dominatoare asupra furtunilor din lăuntrul şi din afara omului. Expresia încordată, de aşteptare şi pândă, redate pe chip prin contururile ca mici arcuri ale arcadelor ochilor, buzelor, bărbiei etc., e prelungită de tensiunea braţelor pregătite să dea brusc frâu calului pornind la atac; atitudinea e însă aparent impasibilă, păstrând cadenţa măsurată a pasului lent.



◀◀ *Gattamelata,* schiţă

◀ *Gattamelata,* detaliu

VIZIUNEA BAROCĂ, ANTICLASICĂ

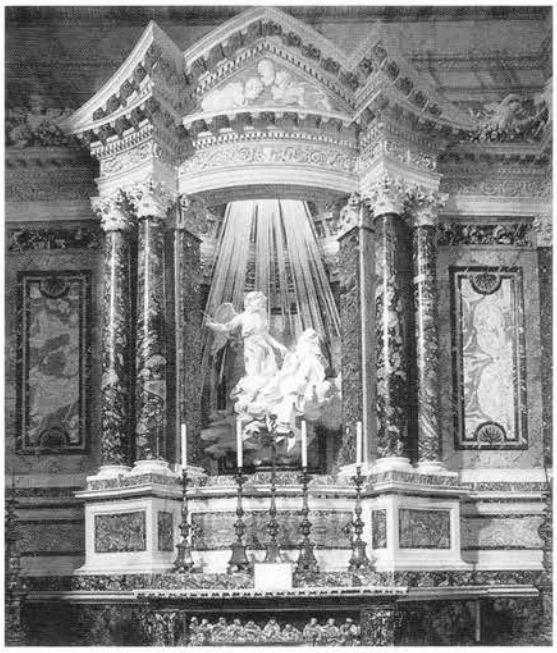
▸ LORENZO BERNINI
Sf. Constantin, 1650, marmură, *Catedrala San Pietro*, Roma

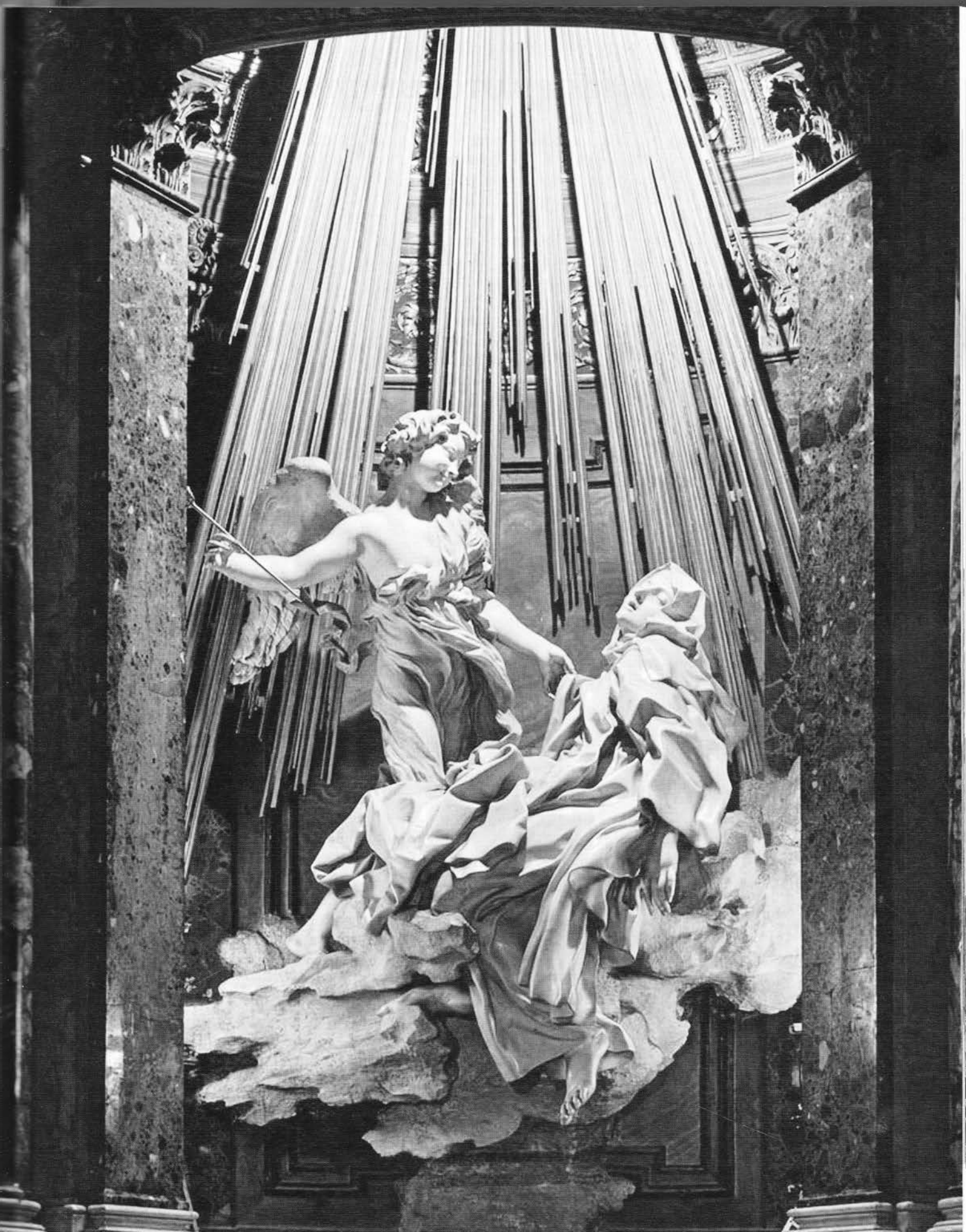
În alte statui ecvestre, eroul pare a ţine piept naturii, el se împotriveşte vântului care îi bate în faţă, proptindu-se în scări, în timp ce pelerina şi coama calului flutură în vânt, sugerând o mişcare vie.

Imaginat de Bernini, *Sf. Constantin* călare întrupează chiar forţele naturii de nestăvilit. Drapajul veşmântului, coama şi coada calului dar şi muşchii lui încordaţi amintesc învolburarea apei unei cascade. Totul freamătă, se mişcă în faţa ochilor noştri, modelarea sculpturii divizează planurile în faţete mici care pâlpâie pe rând. Liniile curbe se înlănţuie ca vrejurile unei plante, umbra se adună în scobiturile mici dar adânci ale modelajului, creând tensiuni cu zonele luminate, sporind *dramatismul*. Prin înfăţişarea neobişnuită a eroului şi a calului său, care par că se prefac sub ochii noştri în plante, şuvoaie de apă sau nori învolburaţi, suntem pregătiţi sufleteşte să ne închipuim apariţia divină, nevăzută de om, către care priveşte Sf. Constantin.

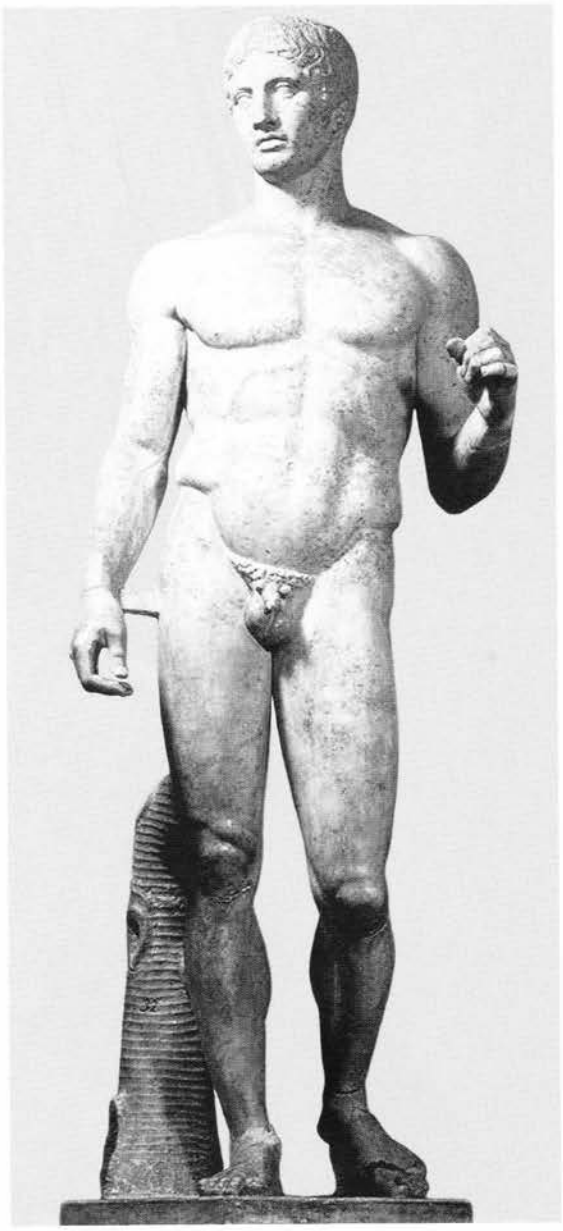
▾ ▸ ▸ LORENZO BERNINI
Extazul Sfintei Tereza, 1647, marmură, *Biserica Santa Maria della Vittoria*, Roma

Altarul Sfintei Tereza e ca o scenă de teatru pe care minunea se petrece sub ochii noştri. Bernini a fixat chiar momentul căderii în extaz a sfintei, modelându-i trăsăturile în nuanţe subtile (el spunea că, sub dalta lui, marmura se preface în ceară). Regizor de lumini neegalat, Bernini dă impresia, prin umbra de la baza blocului de piatră al statuii, că aceasta pluteşte în aer, pe când razele soarelui, venite printr-o fereastră ascunsă, sunt răsfrânte de şine aurite, sporind misterul. Fiinţa umană, măruntă şi trecătoare, pare a se topi în universul animat de forţa divină, infinită şi copleşitoare.





CUM VEDE AUTORUL IDEALUL UMAN



▸ POLICLET
Doriforul,
sec. V î. H.,
marmură,
Muzeul din Napoli

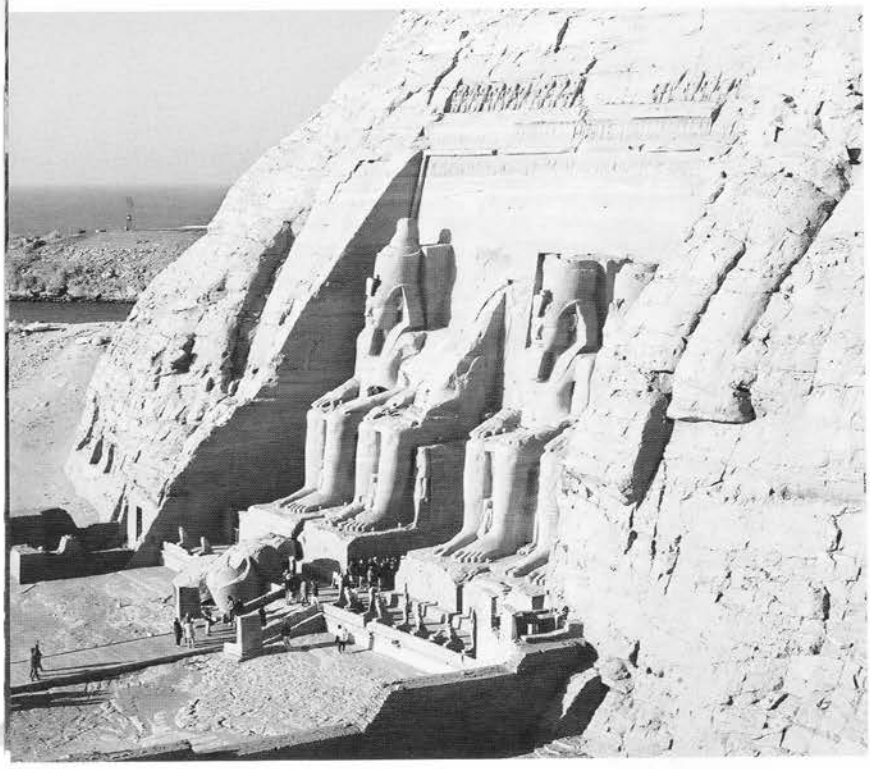
Amintindu-ne de marile opere ale sculpturii, parcurgând sălile muzeelor sau admirând monumentele oraşelor, ne izbeşte faptul că în timp ce pictura pare a îmbrăţişa întreg orizontul vizibil al lumii, sculptura figurativă, indiferent de stilul epocii sau de artist, se limitează aproape exclusiv la reprezentarea omului, pe lângă care un rol secundar îl joacă animalul.

Pe când pictura poate integra omul în complexul realităţii, oprindu-se îndelung asupra descrierii raporturilor lui cu mediul, sculptura concentrează atenţia privitorului asupra eroului însuşi.

Şi pentru exprimarea unor noţiuni abstracte sculptorul recurge cel mai adesea tot la reprezentarea figurii umane – ca în *Noaptea* sau *Aurora*, create de Michelangelo pentru mormintele familiei Medici.

Idealul de frumuseţe a variat mereu în decursul istoriei. Înfăţişarea masivă, liniştită a statuilor faraonilor era determinată de rolul acestor monumente: ele trebuiau să vorbească maselor de sclavi despre divinitatea stăpânitorului – de unde expresia lui de o seninătate supraomenească – despre puterea lui – de unde dimensiunile uneori colosale ale statuilor, pe

▾ ***Templul din Abu-Simbel,***
sec. XIII î.H., piatră,
Egiptul antic-Imperiul nou



lângă care omul se simţea mic şi neînsemnat – despre eternitatea acestor dominaţii – de unde aspectul trainic, static, echilibrat.

Antropocentrismul artei statului de democraţie sclavagistă al Atenei sec. V î.H. explică în mare măsură atitudinile degajate, mişcările libere şi firești atribuite nu numai sportivilor, dar şi zeilor întruchipaţi în sculptură deopotrivă cu pământenii.

Idealul de frumuseţe al Greciei antice reflecta năzuinţele cetăţenilor liberi spre dezvoltarea armonioasă a însuşirilor fizice şi psihice ale omului.

Ca şi în pictura de şevalet, portretul pune accentul pe trăsăturile particulare ale modelului aruncând în acelaşi timp o lumină vie asupra categoriilor generale în care el se înscrie, a grupurilor de oameni din care face parte, a idealului uman către care tinde.

Dezvoltând tradiţiile realiste ale elenismului, romanii erau mai puţin înclinaţi spre căutarea unui ideal de frumuseţe, cât spre examinarea lucidă a realităţii concrete. Atenţia pentru detalii din portretele romane se explică în mare măsură şi prin familiarizarea ochiului cu măştile funerare care, potrivit unor practici străvechi etrusce, păstrau chipurile strămoşilor veneraţi în fiecare familie. Portretele romane, cum e cel al lui *Agrippa* (sec. I î.H.), tindeau către un ideal uman deosebit de cel al Greciei antice, exaltând virtuţile militarului, bărbăţia, forţa, stăpânirea de sine, atitudinea activă în faţa vieţii.

◀ Arta romanică franceză
Cap de Hrist,
sec. XII,
din Lavaudieu,
lemn, 41 cm,
Muzeul Luvru, Paris

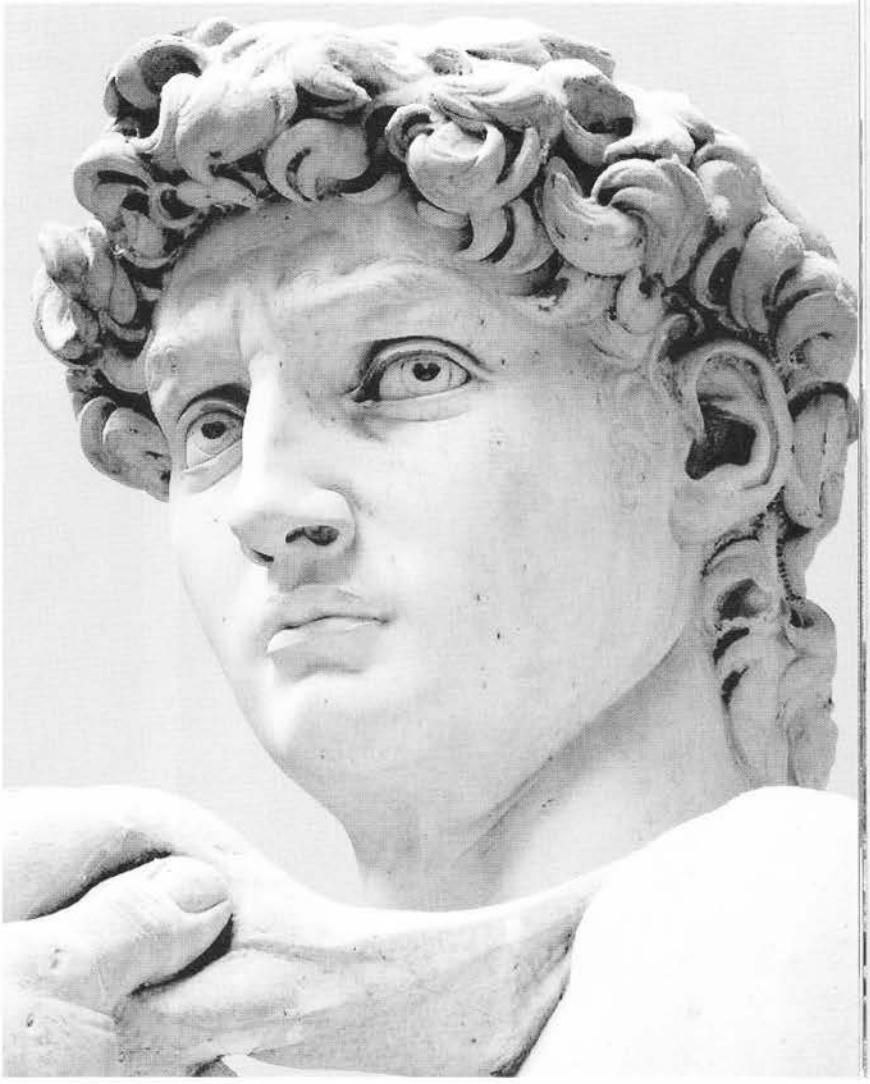
◀▼ Roma antică
Agrippa,
sec. I î.H., marmură,
Muzeul Uffizi, Florenţa

▼ MICHELANGELO
David, 1540 (detaliu),
marmură, 4,35 m,
Academia, Florenţa

Figura lui Agrippa e clădită din volume masive, viguros conturată, forţa telurică e însă evident dominată de gândirea sugerată de privirea concentrată. Gustul roman pentru precizie a cerut marcarea unor detalii fine de epidermă, care se grefează însă pe structura generală a planurilor mari.

În primele secole ale creştinismului, sculptura bizantină răsăriteană a încercat, ca şi călugării asceţi, să renunţe la trup, pentru a nu trăi decât prin spirit, înrâurind şi arta creştină apuseană în cadrul stilului romanic (sec. X-XII).

Renaşterea italiană a impus lumii idealul ei uman de suprem echilibru al însuşirilor, de forţă stăpânită prin raţiune, de frumuseţe şi grandoare.



ARHITECTURĂ SAU SCULPTURĂ?

ARCUL DE TRIUMF

▸▸ ALBRECHT DÜRER *Arcul de Triumf al împăratului Maximilian,* gravură în lemn

Arcul de Triumf este o poartă fără gard, o intrare triumfală destinată primirii armatelor victorioase, mai mult un monument sculptural care are în comun cu arhitectura doar faptul că se trece pe sub el.

▸▸▾ *Arcul de Triumf,* 1935, Bucureşti

Împăraţii Romei antice ţineau să marcheze impunerea ordinii romane în toată lumea. Mai mult decât templele, apeductele sau teatrele, arcul de triumf era menit să convingă cât de îndreptăţită era stăpânirea Romei asupra popoarelor supuse: mărimea lui îi făcea pe oameni să se simtă mici, formele geometric regulate vorbeau despre ordinea şi organizarea raţională a imperiului, blocurile de piatră cioplite şi şlefuite în forme stabile de cub despre forţa şi durata dominaţiei, sculpturile despre bogăţia cu care nu se puteau măsura sclavii.

▸▸▸▾ CONSTANTIN BRÂNCUŞI *Poarta Sărutului,* Târgu Jiu

Deschiderea supradimensionată, arcuită, părea urmarea împingerii cu capul a pragului de către un erou uriaş, un supra-om încununat cu o aură. În arcul de triumf contează astfel nu atât volumul său compact, cât golul în care imaginaţia privitorului simte prezenţa magică a biruitorului.

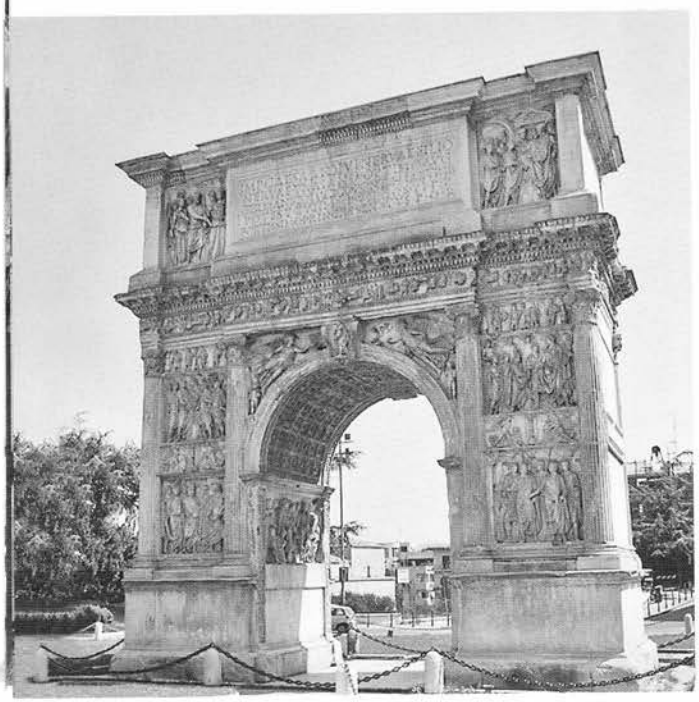
▸▾ J. F. CHALGRIN, *Arcul Stelei,* 1806, Paris

Toţi suveranii şi-au visat arcuri de triumf. Când nu aveau bani se mulţumeau cu înlocuitori, ca arcul de triumf de hârtie sub formă de album, gravat de Dürer pentru împăratul Germaniei, Maximilian, sau poarta triumfală ridicată în pripă, din carton şi cu femei frumoase în „tablouri vivante" în loc de statui, în cinstea vizitei lui Carol Quintul în Ţările de Jos.

Arcul de triumf al stelei, comandat de Napoleon I arhitectului Chalgrin pentru una din pieţele centrale ale Parisului, avea acelaşi scop ca şi monumentele Romei antice, de a marca forţa şi ordinea Imperiului francez, raţiunea statornicirii unei organizări ideale asupra întregii Europe.

Arcul de triumf rămâne prin urmare un simbol al stăpânirii râvnit de toţi tiranii: Hitler proiectase împreună cu arhitectul său, Speer, un arc la Berlin, de trei ori mai mare decât cel parizian, Mussolini a ridicat mai multe în diverse oraşe ale Italiei, Ceauşescu aproba doar faţadele cuprinzând intrări triumfale, ca la Teatrul Naţional, la Casa Poporului etc.

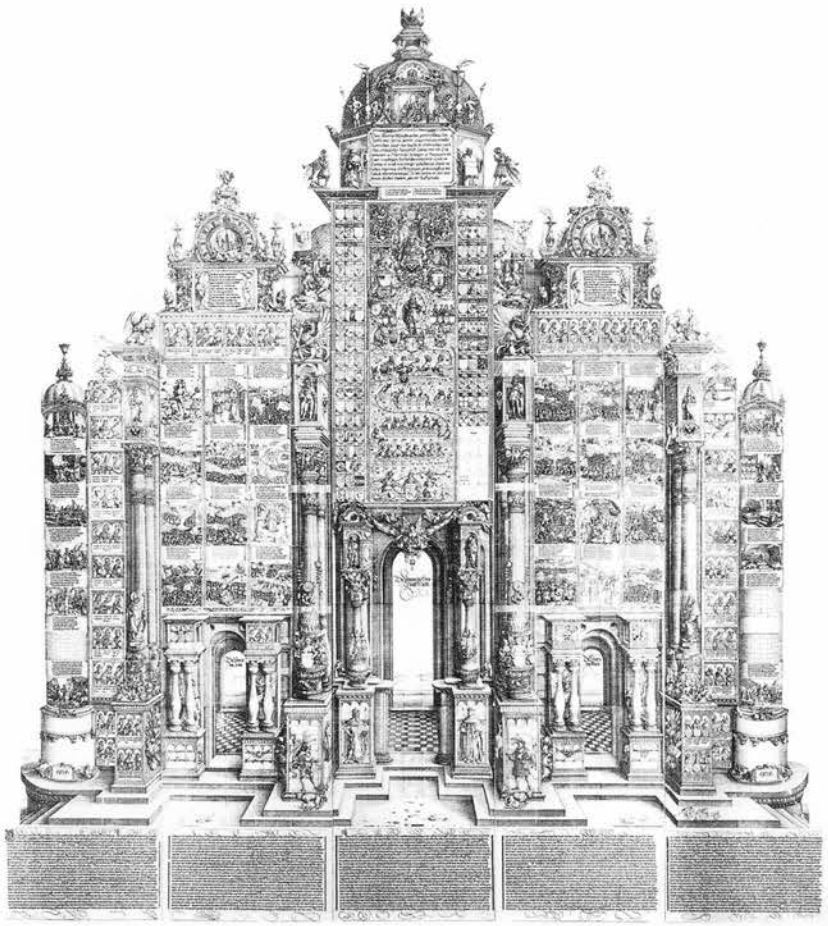
▾ *Arcul lui Traian,* sec. I, Roma

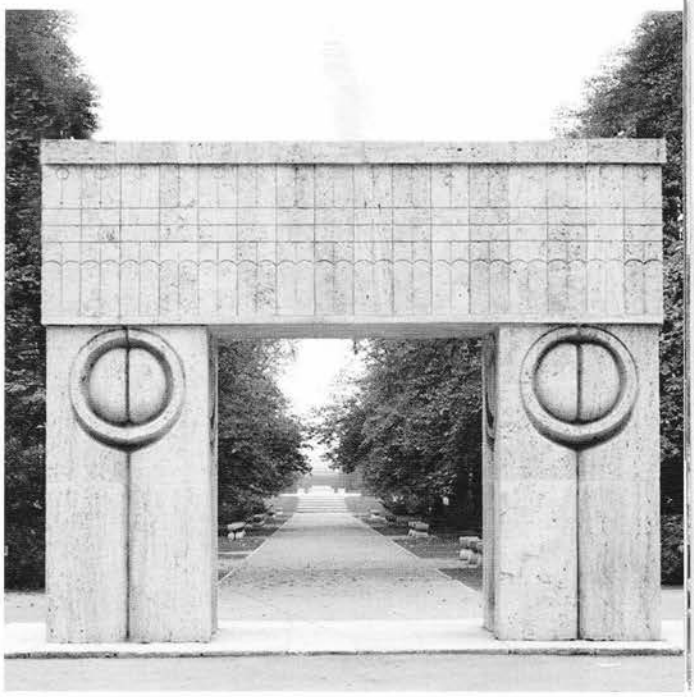


La pavilionul de expoziţii, de lângă Casa Presei Libere, a existat un arc de triumf din carton care a fost incendiat de o mână necunoscută puţin înainte de Revoluţia din 1989.

Asemănător ca formă cu monumentele amintite, *Arcul de Triumf* din Bucureşti are cu totul alte motivaţii: înălţat în cinstea oştenilor care se întorceau din Războiul de Independenţă din 1877 şi refăcut după întregirea ţării, în 1918, el marca originea latină şi apartenenţa europeană a noului stat, exprimând bucuria împlinirii istorice.

În amintirea aceloraşi eroi căzuţi în Primul Război Mondial, Constantin Brâncuşi a creat la Târgu Jiu *Arcul* său, investind-l însă cu alt mesaj. *Poarta Sărutului* e mult mai scundă, mai umană, iar deschiderea e dreptunghiulară, nivelând înălţimea eroilor la aceeaşi statură. În locul ostentativei proclamări a înfrângerii duşmanilor, arcul poartă pecetea dragostei, prin semnul concentrat al sărutului, cercul tăiat, ideal platonician. Brâncuşi nu exaltă eroismul luptei ci se închină în faţa dragostei care duce la înţelegere şi pace. Formele plane, ca de scândură scrijelită, ale suprafeţelor Porţii, duc gândul la vechile cioplituri populare, integrând arcul în civilizaţia milenară a ţării noastre.





2. ARHITECTURA – ARTA MEDIULUI

STRADA – UN MUZEU ÎN AER LIBER

Oricine e liber să închidă radioul, să nu se ducă la cinema sau la concert, să nu citească nicio carte, dar nu poate să nu vadă decorul vieţii citadine. Acesta nu constă numai din podoabele adăugate, ca monumentele sculptate, ci rezultă din aspectele caselor şi din felul în care acestea sunt asamblate.

Dintre toate artele vizuale, cea mai constant prezentă în viaţa noastră zilnică e **arhitectura,** de care nimeni nu se poate lipsi, dar căreia nu i se dă importanţa cuvenită pe plan artistic.

Aşa cum se publică în ziare cronici ale expoziţiilor sau ale spectacolelor, ori recenzii ale unor cărţi, ar fi normal să se comenteze în mass media şi realizarea unei clădiri nou construite şi care se înscrie – mai mult sau mai puţin fericit – în peisajul străzii şi în ansamblul oraşului.

Istoria arhitecturii e însă capitolul cel mai dificil al istoriei artelor, în primul rând pentru că edificiile sunt de nedeplasat, apoi pentru că rareori întâlneşti ansambluri coerente.

Doar mergând pe stradă, fără să trebuiască să cumperi bilete de intrare ca la muzee, concerte, teatru sau cinema, te poţi bucura de spectacolul oferit de case. Condiţia e să le priveşti cu atenţie, să citeşti mesajul fiecăreia, lăsând să vibreze toate coardele sufletului. Ca şi într-o pictură putem desluşi desenul, lumina şi umbra, precum şi culoarea şi textura materialelor din care este alcătuită.

În acelaşi timp, prin volumul pe care îl ocupă în spaţiu, o construcţie seamănă cu o sculptură, pe care trebuie să o înconjori pentru a-i vedea toate feţele. Spre deosebire de aceasta însă, mult mai important decât zidul plin este spaţiul delimitat de el.

Spaţiul e în arhitectură mult mai mult decât un mediu aşa cum e pentru sculptură: el e însăşi raţiunea de a fi a unei clădiri. Ce nu are spaţiu interior nu e arhitectură – e un adevăr acceptat.

Arhitectul modelează spaţiul ca un sculptor încercând să trezească o anumită stare sufletească în cei care intră în el. (Geoffrey Scott: *L'architettura dell' Umanismo*, Laterza, Bari, 1939).

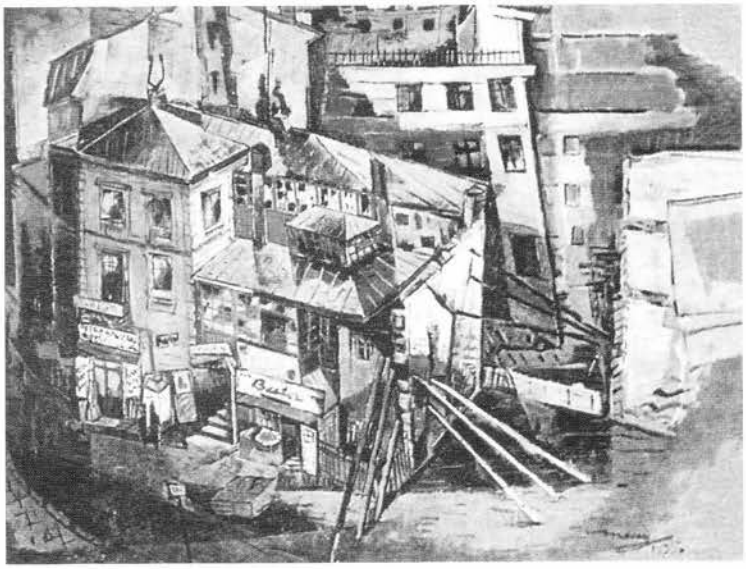
Spaţiul înseamnă aer, aerul pe care-l respirăm şi care poate fi curat, proaspăt sau înăbuşitor. Într-o încăpere largă ne simţim „în largul nostru", pe când pentru condamnaţi cea mai grea pedeapsă este carcera.

Un interior cu linii şi volume liniştite, cursive, te îndeamnă la o respiraţie calmă, regulată, pe când o aglomerare de planuri şi obiecte colţuroase, agresive, are drept efect tulburarea ritmului, o răsuflare sacadată.

Interiorul este alcătuit din aerul conţinut şi ocrotit de pereţi ca într-o cutie cu şase laturi, pe când exteriorul casei, grădina sau piaţa, înconjurate de ziduri sau garduri, formează alte cutii, dar fără capac, deschise spre cer.

Şi **arhitectura** ca şi **urbanismul** au, prin urmare, în centrul preocupărilor lor nu atât pereţii duri, palpabili, cât aerul impalpabil, mediul nostru de viaţă, la fel cum e apa pentru peşti.

Arhitectura, artă a cuprinderii spaţiale, este actul prin care porţiuni din infinit se umanizează şi se pleacă în faţa voinţei şi cunoaşterii omeneşti. (Thomas Mark Hartland, *Building is your Business*, Wingate, Londra, 1947).



Claes Oldenburg (n. 1929)
Sculptor suedez, format în SUA la Chicago, autor de *pop-art*, *happenings* şi *performances*. A devenit celebru prin mărirea unor obiecte uzuale mărunte, care şi-au dezvăluit astfel noi calităţi artistice, cum e *Cârligul de rufe*, inspirat din *Sărutul* lui Brâncuşi.

Max Herman Maxy (1895-1971)
Unul din reprezentanţii Avangardei din România interbelică, adept al cubismului, membru al grupului „Contimporanul", alături de Victor Brauner, Marcel Iancu etc. A practicat şi scenografia şi arte decorative. A fost profesor la Academia de Arte Decorative şi Institutul de Arte Plastice N. Grigorescu din Bucureşti şi director la MNAR.

Raoul Dufy 1877-1953)
Pictor francez, adept al fovismului, a practicat imprimarea pe ţesături, ceramica şi tapiseria. Pictura lui plină de vivacitate păstrează prospeţimea schiţei în care desenul rezumat şi coloritul viu, acuarelat, deseori nu se suprapun.

▲ Raoul Dufy
(1877-1953)
Afişe la Trouville,
ulei pe pânză,
Muzeul Naţional de Artă Modernă, Paris

▲▲ H. Maxy
(1895-1971)
Casa în cârje,
ulei pe pânză,
Muzeul Naţional de Artă, Bucureşti

◀◀ Claes Oldenburg
(n.1929)
Cârligul de rufe, 1972, inspirat de *Sărutul* lui Brâncuşi, Philadelphia, SUA

FUNCȚIILE ARHITECTURII

FUNCȚIA PRACTICĂ

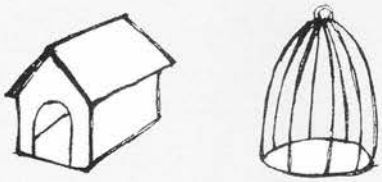
Peste îmbrăcăminte, spaţiul locuit este al doilea înveliş al trupului, în care te poţi simţi confortabil sau strivit, frumos sau urât, vesel sau trist. Ca şi o haină, arhitectura împleteşte funcţia utilă, de protecţie, cu cea la fel de utilă a comunicării vizuale, putându-se ridica la cel mai înalt nivel artistic al monumentului. În dicţionare e definită ca „ştiinţa şi arta de a proiecta şi construi clădiri".

Prin îmbinarea celor trei roluri pe care le joacă în acelaşi timp, cel de *protecţie,* de *comunicare socială* şi cel *artistic,* arhitectura se înrudeşte cu toate celelalte arte decorative care o completează: *mobilierul, ţesăturile, ceramica, sticla* etc. (care vor fi examinate în capitolul următor).

Am văzut că şi artele denumite de obicei plastice, precum pictura sau sculptura, îndeplineau şi funcţii utile şi de comunicare:

▸▸ *Structură masivă sau cu schelet*

▸ *Exemplu de perspectivă paralelă*



frescele din biserici ilustrau Biblia, statuile erau puncte de interes urbanistic, cu importante mesaje civice sau patriotice etc.

Doar operele strânse în muzee, rupte de mediul lor de origine, sunt expuse mai ales ca etaloane de valoare artistică. Spre deosebire de acestea, artele decorative (sau aplicate) sunt întrebuinţate în viaţa zilnică.

O construcţie este, în primul rând, un *adăpost.* Ea arată însă şi *la ce slujeşte* (locuinţă, spital, etc.) şi, mai ales, *ce loc ocupă în organizarea socială* (biserică, primărie etc.).

O comunicare mai profundă a valorilor sufleteşti legate de edificiu, vorbind despre modul în care înţeleg să trăiască oamenii care au ridicat clădirea, se face prin mijloacele subtile ale artei.

Practic orice construcţie trebuie să aibă:

– *o fundaţie* (înfiptă în pământ) sau o podea orizontală plasată pe sol;

– *elemente portante,* pereţi verticali compacţi sau elemente susţinătoare (stâlpi sau coloane);

– *deschideri* – uşi, ferestre;

– *acoperiş* (delimitat în interior de tavan).

Să luăm câteva exemple:

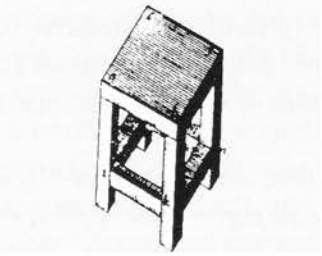
Un coteţ de câine este forma cea mai simplă a locuinţei, cu podea şi pereţi compacţi, intrare şi acoperiş cu două pante (în două ape, cum se zice, pentru a înlesni scurgerea apei de ploaie).

La rândul ei, o colivie rezumă tipul unei case cu schelet (Le vom găsi reluate în istoria arhitecturii, prima în stil romanic, a doua în stil gotic).

Proiectul bidimensional de arhitectură

Crearea unei clădiri începe cu proiectarea planului şi a elevaţiei în imagini bidimensionale, cu un singur înţeles precis, pentru a putea fi pricepute şi aplicate de constructori şi meşteri.

• **Planul,** adaptat solului pe care se va ridica clădirea, indică dimensiunile exacte ale



ansamblului şi ale fiecărui detaliu. Planul stabileşte în proiect implantarea pe sol a clădirii. În cazul unui teren accidentat (ca de pildă cel de la Castelul Bran), construcţia se adaptează, alternând zidurile bazate pe fundaţii săpate în pământ cu altele construite pe stâncă, iar rezultatul este un plan asimetric, pitoresc.

În Renaştere erau apreciate mai ales clădirile „pe plan central", de o regularitate perfectă şi în elevaţie (*Capela Tempietto,* de Bramante sau *Vila Rotonda,* de Palladio, din sec. XVI, se înscriu în forme geometrice regulate).

• **Elevaţia** închipuie cum va arăta construcţia finită. Aceasta nu poate fi însă reprezentată în perspectivă obişnuită, înşelătoare, cu linii ce se micşorează cu cât se depărtează de privitor. Arhitectul trebuie să indice toate mărimile cu precizie (reduse la aceeaşi scară), pentru a socoti cantitatea de materiale necesare şi costul construcţiei.

De aceea se foloseşte **perspectiva paralelă** în care toate liniile paralele în realitate rămân la fel şi în desen, orientate la 45°. Folosită întâi

în pictura tradiţională chineză şi japoneză apoi în cea a Greciei şi Romei antice această modalitate de sugerare a spaţiului nu ţine cont de privitor, care pare că vede totul din depărtare, fără linie de orizont.

De la sfârşitul secolului XVI, metoda a slujit mai ales construcţiilor de fortificaţii şi a fost denumită de aceea şi perspectivă cavalieră sau militară.

În secolul XX, arhitecţii (de exemplu cei de la şcoala Bauhaus) au utilizat-o sub numele de **axonometrie.**

Dezvoltarea ei constituie *geometria descriptivă.*

Aspectul unui astfel de proiect dă iluzia unui spaţiu ireal, care nu corespunde experienţei vizuale reale, ci mai degrabă unei fantezii.

Categoriile de clădiri sunt după folosinţă:

– *locuinţă* – de la bordei la castelul fortificat şi la palatul regal;

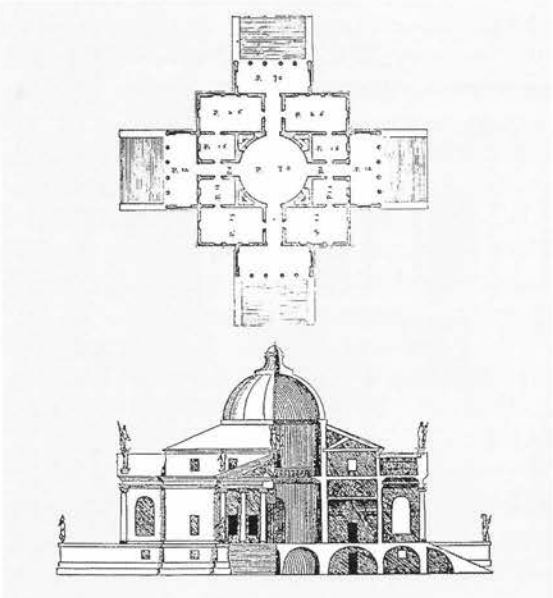
– *lăcaş de cult* – fie el templu budist sau biserică creştină, împreună cu anexele mănăstireşti;

– *administraţie publică* – primăria şi diferitele instituţii de utilitate generală (învăţământ, sănătate, producţie etc.);

Toate acestea intră în sfera *urbanismului:* organizarea oraşului cu zone industriale, comerciale şi spaţiile verzi – grădini, parcuri etc. Funcţia practică a arhitecturii poate fi însă cu greu separată de cea artistică.

Clădirea cea mai banală, fiind imagine, apare mult mai încărcată de sensuri decât cuvântul scris care o denumeşte. O firmă: primărie, poştă, hotel, spital etc. enunţă doar existenţa instituţiei, pe când aspectul ei „trădează" modul ei de a exista.

▲ *Istoria călătoriei spre Orient a călugărului Ganjin Makemono,* (pictură rulată orizontal), Nara, *Mănăstirea Tsodai-Ji*



▲ ANDREA PALLADIO
Vila Rotonda,
1567, Vicenza

◀▲planul
Vilei Rotonda

Andrea Palladio (1508-1580)
Arhitect italian, creatorul unor numeroase edificii în zona Veneţiei. Studiul ordinelor Antichităţii clasice l-a dus la formularea cea mai deplină a idealului Renaşterii italiene în domeniul construcţiilor, a căror unitate şi echilibru erau realizate prin regularitatea deplină a planului central (dominat de cerc sau pătrat) şi a elevaţiei (în piramidă).
Pornind de la scrierile lui Vitruvius, Palladio a scris cele *Patru cărţi de arhitectură.*

Funcţia de comunicare e cea care transmite privitorului destinaţia clădirii.

Locuinţa diferă după locul şi rolul în societate al proprietarului, de la cortul nomadului, la bordeiul ţărănesc săpat în pământ, la castelul fortificat al seniorului feudal şi până la palatul regal încununat cu steag.

Ca şi coroana sau pălăria înaltă, *turnul* a semnalat întotdeauna prestigiul, de la locuinţele din Sicilia epocii de bronz la casele nobililor din San Gimignano, din secolul XIV, şi până la vilele secolelor XIX–XX.

Lăcaşul de cult diferă după religie. Templul antic greco-roman adăpostea doar statuia zeului într-o cămăruţă înconjurată de coloane iar ceremoniile aveau loc afară, pe când slujba creştină se petrece în interiorul bisericilor, pe ai căror pereţi sunt ilustrate, ca într-o carte, vieţile sfinţilor. Musulmanii au nevoie de o fântână la intrarea în moschee pentru a se spăla înaintea rugăciunii etc.

▶ Fraţii din Limbourg
Castelul feudal
din Cartea de rugăciuni a ducelui de Berry,
detaliu,
sec. XV,
Musée Condé, Chantilly

▼ ***Biserica episcopală,***
Curtea de Argeş

Direcţia înălţării către Dumnezeu e indicată de *turla* bisericii, încununată de cruce, sau de *minaretele* mahomedane, care se ridică deasupra caselor, ca nişte săgeţi îndreptate spre cer, şi de pe balcoanele cărora credincioşii sunt chemaţi să se roage de cinci ori pe zi.

Primăria, apărută odată cu oraşul ca centrul său administrativ, avea şi ea nevoie de un turn de strajă, mai înalt decât celelalte case, ca punct de observaţie a eventualelor incendii. Acesta avea în acelaşi timp şi un rol reprezentativ, exprimând prestigiul şi fala cetăţii. Primăria Florenţei arbora, în secolul XIV, toate însemnele castelelor feudale (de a căror supremaţie tocmai se eliberaseră orăşenii), zidurile masive, galeriile de strajă şi crenelurile care încununau turnul ca o coroană.

Alte construcţii semnalează importanţa unor activităţi sportive sau culturale, cum sunt *Colosseumul,* de la Roma sau *Opera,* din Paris (de arh. Charles Garnier).

Chiar gruparea aşezărilor vorbeşte despre relaţiile dintre locuitori, care pot fi înghesuiţi între zidurile cetăţii, pentru apărarea comună, sau risipiţi la distanţă, ca în satele de munte, pe când structura oraşelor este rezultatul unor concepţii urbanistice.

Amenajarea vegetaţiei din grădini şi parcuri trădează modul în care omul se simte în faţa naturii: obedient sau dominator, ca şi aptitudinile sale artistice în a modela boschetele sau a picta peisajul folosind paleta mereu schimbătoare a florilor.

◀◀ *Primăria din Florența,* sec. XIV

◀ *Colosseumul,* sec. I, Roma

▼ CHARLES GARNIER *Opera,* 1861-1875, Paris

Charles Garnier (1825-1898)
Arhitect francez, reprezentant al stilului eclectic din epoca celui de-al doilea Imperiu Francez, sub Napoleon al III-lea. Autor al Operei din Paris (construită între 1862 și 1875 și imitată în toată lumea), el a decorat fastuos scările și foaierele pentru public, rezolvând în același timp problemele tehnice ale scenei cu posibilitățile noilor structuri metalice.

▸▸ ANTONIO GAUDÍ
Catedrala Sagrada Familia, 1909-1926, Barcelona

▸ MICHELOZZO
Curtea interioară a *Palatului Medici,* Florența

O clădire doar strict utilitară din punct de vedere practic sau social, fără nicio vibrație artistică, e o raritate, de la bordeiul cel mai sărac, ca o vizuină, la blocurile de locuințe confort IV, construite în vremea comunismului (și menite să înlocuiască gospodăriile țărănești demolate). Și aceste blocuri, cu aspectul lor uniform de închisoare, aveau însă un mesaj educativ, puternic modelator, urmărind anihilarea personalității umane și transformarea ei în robot.

Ca și celelalte arte vizuale, și arhitectura a comunicat de-a lungul istoriei cele mai diverse trăiri omenești, variind la nesfârșit, dar niciodată la întâmplare. Definirea stilurilor care s-au succedat începe întotdeauna cu cadrul cel mai larg, cel al edificiilor în care se grupează operele de artă plastică și decorativă.

▾ **Mănăstirea Horezu,** foișorul lui Dionisie, sec. XVIII, Vâlcea

Ceea ce deosebește arhitectura de celelalte arte vizuale este *caracterul nefigurativ* al construcției, prin care se aseamănă cu muzica. Apropierile ei de aspecte geologice, vegetale

sau animale (ca în catedrala lui Gaudí, în rococo sau în unele manifestări manieriste tip Disneyland) sunt doar excepții, la fel cum unele bucăți muzicale imită ciripitul păsărilor sau susurul apei (*Păsările exotice,* de Messiaen sau *Fântânile Romei,* de Respighi).

Arhitectura și muzica prefac materia în spirit sau dau spiritului o formă tangibilă. (Matteo Marangoni: *Saper vedere*, pag 259, Editura Garranti, Milano, 1938)

Folosind doar imagini nefigurative, arhitectura poate fi însă, după cum scria arh. Constantin Joja, „largă, generoasă, închisă sau deschisă, agresivă, aplecată spre abstracțiune sau spre concret, spre gândire geometrică, spre finețe, spre brutalitate, spre poezie metrică, spre muzicalitate, spre monumental dimensional sau spre concentrare de idei și sentimente, spre ritmuri repezi sau largi, spre sfidare a naturii sau o integrare în ea" (în *„Gânduri despre creația în arhitectură"*, pag 8).

Umbra, lumina, ritmul, proporția, ornamentele alcătuiesc metafore necesare oricărei arhitecturi pentru a face posibilă descifrarea și înțelegerea sensurilor ei.

MIJLOACELE DE EXPRESIE

Mijloacele de expresie sunt aceleaşi, întâlnite ultima dată în sculptură (arta tridimensională prin excelenţă):

- *desenul*, cel care conturează planul, delimitează silueta, defineşte detaliile;
- *volumul*, reliefat, format din plin şi gol, cu planuri concave şi convexe;
- *lumina şi umbra*, călăuze pe drumul compoziţional;
- *culoarea*, vocea subconştientului;
- *materialele*, trezind reacţii polisenzoriale.

O construcţie poartă semnătura autorului, dar vorbeşte în acelaşi timp despre personalitatea celui care a comandat-o, dezvăluind drept cine vrea să fie luat, ce faţă arată lumii, care e scara sa de valori etc.

Orice edificiu poate fi socotit prin volumele sale o mare sculptură la care beneficiem însă nu numai de aspectul exterior, ci şi de cel interior, permiţând circulaţia oamenilor. Arhitectura se supune astfel aceleiaşi analize plastice pe care am practicat-o până acum pe orice imagine vizuală.

Vederea unei construcţii trezeşte reacţii în lanţ ale tuturor organelor de simţ. Primim direct căldura unei balustrade de lemn lustruit dar simţim echilibrul unei clădiri fără a folosi balanţa. Percepem, chiar fără să atingem, asprimea blocului de piatră brută sau răceala metalului.

Spaţiile interioare răsună efectiv iar pentru sonorizarea sălilor de concert sau de spectacol e nevoie de studii de specialitate. Priveliştea arhitecturală are însă o înrâurire înrudită cu cea a muzicii, în primul rând asupra respiraţiei şi a pulsului.

Palatul de la Versailles, cu succesiunea maiestuoasă a colonadelor, aminteşte marile compoziţii ale lui Bach (care, se spune, îşi regla viteza execuţiei după bătăile pulsului său).

Dimpotrivă, o ruină pe un vârf de stâncă poate şoca la fel ca şi sunetele bruşte, surprinzătoare, ale muzicii romantice a lui Berlioz.

La fel, mirosul poate fi provocat direct de prezenţa florilor sau a mucegaiului, antrenând şi senzaţii gustative, dar la fel de importante sunt şi sugestiile senzoriale date de formele şi culorile încăperilor.

Antonio Gaudí (1852-1926)
Arhitect spaniol, reprezentant al curentului Art Nouveau european prin inspirarea directă din formele naturii: Catedrala *Sagrada Familia*, din Barcelona, aminteşte de cochilii, stalactite şi stalagmite şi vegetaţie cătărătoare. A desfăşurat în construcţiile sale – vile sau parcul Güell, din Barcelona – o fantezie fără limite, hrănită de tradiţiile gotice şi arabe din Spania.

MATERIALUL, TEHNICA ŞI FACTURA (scurt istoric)

Materialul de construcţie are un rol major în toate cele trei funcţii ale arhitecturii. El trebuie să fie rezistent la ploaie şi la vânt şi un bun izolant termic, în acelaşi timp comunică nivelul averii stăpânului casei (dacă locuieşte în casă din chirpici, lemn sau marmură). În sfârşit, e principalul element al metaforei poetice a imaginii, condiţionând desenul, valoarea şi culoarea imaginii.

▸ Bordei din Castranova, Dolj, sec. XIX, *Muzeul Satului*, Bucureşti

LUTUL PIERITOR

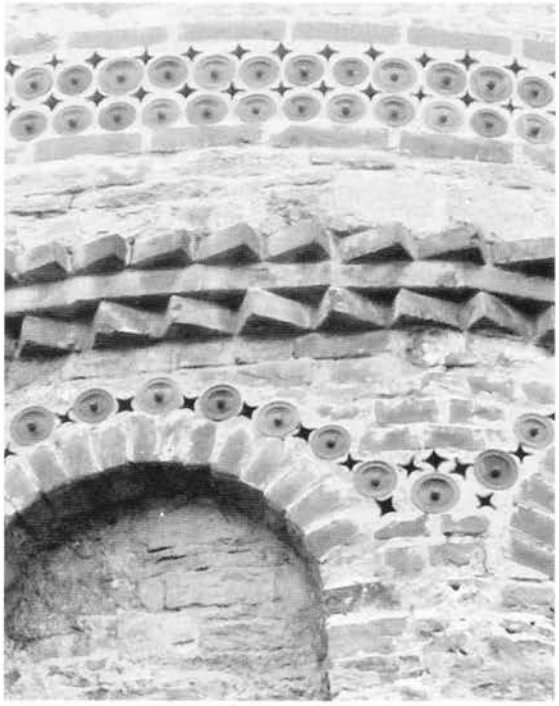
Primul adăpost după refugierea în peşteri a fost probabil bordeiul săpat în pământ, ca o vizuină. Din trunchiuri lipite cu lut şi acoperite cu stuf se mai fac şi azi case în Africa, dar şi la noi (chirpiciul, amestec de lut, paie şi bălegar de cal). Ideea construcţiilor subterane a revenit în secolul XX, nu numai pentru extinderea oraşelor aglomerate, dar şi ca o propunere a ecologiştilor, pentru a lăsa la suprafaţă loc spaţiilor verzi.

▸▸▾ Discuri smălţuite, sec. XIV, *Biserica Sf. Treime*, Siret

CĂRĂMIDA ÎN STIL BIZANTIN

Cărămida nearsă, arsă, smălţuită, a alcătuit treptele pe care a suit arta mesopotamiană. Cărămida poate fi aşezată regulat, pe lăţime, sau dispusă ca să creeze modele decorative, ca de pildă dinţii (obţinuţi prin ieşirea în afară a colţurilor cărămizilor aşezate oblic) de pe faţadele bisericilor ortodoxe din ţara noastră, colorate de discurile şi bumbii încastraţi în zidărie.

▾ Biserica Sf. Nicolae Domnesc, sec. XIV, Curtea de Argeş



LEMNUL PĂDURILOR

Casa din trunchiuri de lemn pare să fi fost celula primordială din care s-a dezvoltat arhitectura. Trunchiurile de copac au dus la un nou sistem de construcţie din bârne care se sprijină pe stâlpi. Primul templu grecesc a fost probabil din lemn, aceeaşi structură de rezistenţă fiind, mai târziu, transpusă în blocuri de piatră.

Pavilionul tradiţional din China şi Japonia, cu acoperişul din bambus, susţinut de stâlpi de lemn, impermeabilizaţi cu răşină locală (lacul colorat de obicei în roşu cu oxizi de fier), se mai construieşte şi azi în materialul iniţial. Articularea grinzilor se face în coadă de rândunică. Deoarece lemnul nu rezistă în timp, pentru ca un templu să-şi păstreze forma neschimbată, o parte din construcţie e refăcută periodic, înainte de a se degrada (aşa e cazul cu *Pagoda de aur,* din Japonia secolul XV).

Arhitectura din lemn a ajuns la virtuozitate mai ales în ţinuturile nordice.

În ţara noastră sunt vestite *bisericile maramureşene*, construite în întregime din lemn şi care-şi înalţă turnul deasupra brazilor. *Mănăstirea dintr-un lemn* (din comuna Frânceşti, judeţul Vâlcea) îşi trage numele de la un vechi schit construit, în secolul XVI, dintr-un singur stejar uriaş.

◀ Biserică din lemn, 1722, Dragomireşti, Maramureş,

▼ Pavilionul de aur, sec. XV, Kyoto, Japonia

DE LA COLOANELE GRECIEI ANTICE LA ARCUL SEMICIRCULAR ROMAN

În afara unor temple din India, scobite în stânci compacte (ca o bucată de brânză roasă de şoareci), piatra a fost folosită sub formă de blocuri mai mari – ca în cazul alinierilor preistorice (ex. de la Stonehenge) – sau mai mici, culese din albia râurilor sau cioplite din munte.

Casele turnuri, în care locuiau sicilienii în epoca de bronz, erau fortificaţii cu pereţi curbi, evitând greutăţile tehnice ale colţurilor casei. Acestea nu mai erau dificultăţi pentru constructorii Egiptului antic sau pentru urmaşii lor din Grecia, stăpâni ai unor date esenţiale ale matematicii şi geometriei. Ei au mers însă mai departe, dând arhitecturii o expresie artistică.

▸ Casa Greciei antice

▸ Casa Romei antice

În **Grecia antică**, coloanele de marmură ale templelor, alcătuite din discuri, ca piesele jocului de table, au fost cioplite cu striaţii pentru a le sublinia verticalitatea. Sesizând efectele de erodare optică a luminii solare asupra volumelor din zonele cele mai expuse, proiectate pe cer, grecii au renunţat la rigoarea formei cilindrice, umflând uşor la mijloc fusul coloanelor şi curbând discret antablamentul care sprijină acoperişul. Templul, având în centru statuia zeului, era deschis spre exterior, unde aveau loc ceremoniile.

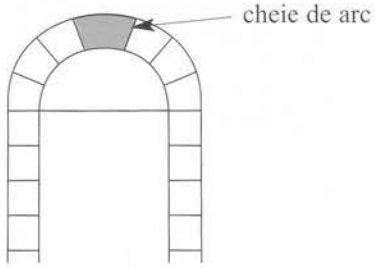
Locuinţa era concepută în Grecia antică exact invers: era închisă spre exterior, deschisă doar către curtea interioară, care polariza toate activităţile familiei. În centrul spaţiului deschis se afla fântâna, iar de jur împrejur o galerie sub acoperişul sprijinit pe coloane permitea circulaţia la umbră între încăperile care dădeau toate spre curte. Era tipul de organizare care s-a păstrat peste secole în mănăstiri, asigurându-le izolarea de lumea din afară.

La această structură, romanii au adăugat un al doilea spaţiu central, o încăpere al cărei tavan era deschis pe mijloc, pe o porţiune pătrată, lăsând să intre ploaia care era adunată dedesubt într-un bazin.

Roma antică a adăugat la cultura şi arta Greciei cucerite priceperea tehnică a inginerilor ei de poduri şi şosele ca şi spiritul organizatoric al administratorilor imperiului pentru care Mediterana era „Mare nostrum".

Deschiderilor dreptunghiulare ale construcţiilor greceşti, romanii le-au preferat *arcul semicircular,* preluat din Mesopotamia, care corespundea nevoii de forme mai ample.

Arcul, format din blocuri cioplite anume, era susţinut de o proptea de lemn în timpul asamblării, până la aşezarea „cheii" arcului, care închidea orificiul ca un dop, împiedicându-l să se năruie.



▸▸ Arc roman

După dispariţia Imperiului Roman, **stilul romanic,** răsărit pe ruinele acestuia între secolele X-XII, a păstrat modul de construcţie din ziduri pline, compacte ca şi cochilia unei scoici, cu deschideri relativ mici în arc semicircular.

Înălţimea catedralelor romanice nu putea depăşi anumite limite, cu toată grosimea zidurilor, întărite la bază şi prin greutatea contraforturilor.

În consecinţă, stilul romanic a oferit mari suprafeţe de desfăşurare sculpturii şi picturii murale pentru a povesti Sfânta Scriptură credincioşilor analfabeţi care nu înţelegeau slujba în limba latină.

Tot masivitatea pereţilor a determinat şi rezolvarea portalului, ca pe o succesiune de arcuri cu ciubuce retrase treptat, ca telescopate, ca şi deschiderea ferestrelor gemene, mici dar alăturate câte două, susţinute de o colonetă centrală.

◀ Biserica Sf. Mihail, 1001, Hildesheim, Germania

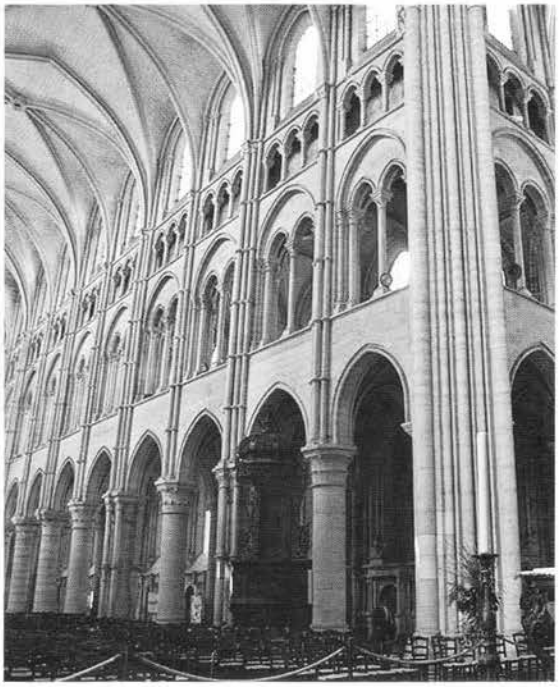
▼ Templul Kailasa, sec. VIII, Ellora, India

▶▶ Catedrala din Köln, fațada

▶▶▼ Planul Catedralei din Köln

ARCUL OGIVAL GOTIC

În fiecare din orașele medievale ale Europei apusene din secolele XIII–XV, cetățenii, meșteșugarii asociați în bresle, au ridicat câte o biserică, centrul vieții publice. Ca și în forumul antic, în locașul de cult se țineau și sfaturile și adunările, în fața lui se juca teatru etc.



▶ Arcuri ogivale și pilaștri fasciculați

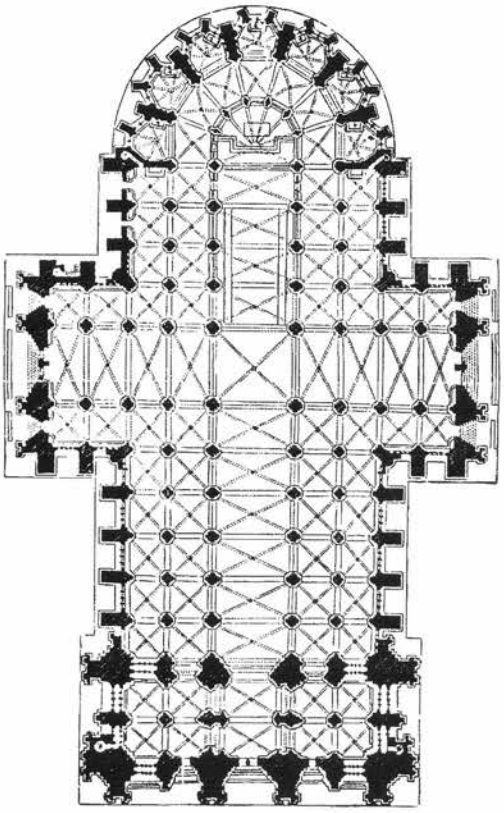
▼ Catedrala Notre-Dame, sec. XII-XIII Paris

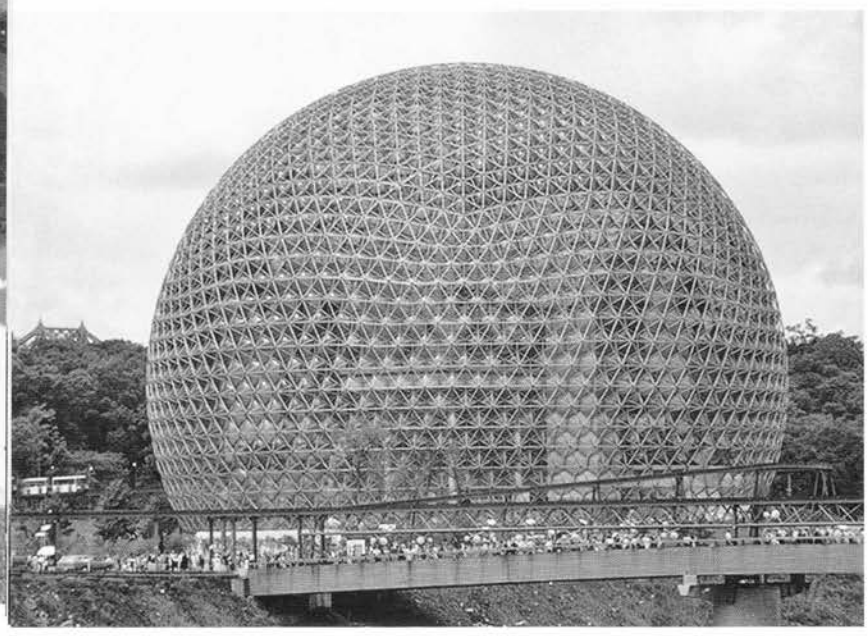
În comparație cu stilul romanic precedent, **goticul** impresionează mai ales prin formele zvelte și subțiri care se înalță către cer cu multe vârfuri ascuțite. Ele sunt rezultatul revoluției tehnice din arhitectură: zidurile pline din blocuri de piatră, au fost înlocuite cu un *schelet din stâlpi și arcuri de piatră*, ca o colivie, închisă cu vitralii din sticlă colorată. Arcurile nu mai sunt rotunjite ci frânte (sau *ogivale*), așa cum văzuseră cruciații în Orient, și își încrucișează ramurile pe tavan ca o plasă.

Pentru a sprijini stâlpii înalți în zonele cele mai vulnerabile, unde încep să se curbeze, e nevoie ca din exterior să fie preluate împingerile de către alte arcuri, la fel de subțiri (nu de ziduri compacte cum erau contraforții), *arcurile butante* (care dau catedralei *Notre Dame,* din Paris, aspectul unui rac). Poetul Chateaubriand a asemănat interiorul unei biserici gotice cu desișul unei păduri mărețe, în mijlocul căreia omul se simte mic și neînsemnat. Elanul ascendent al nervurilor de piatră îl ridică spre înălțimi spirituale, îl integrează ordinii desăvârșite care guvernează Universul.

Catedrala din Köln apare azi ca un exemplu desăvârşit al goticului, un ansamblu unitar, coerent, fără impurităţile de stil din majoritatea catedralelor care, construite timp de secole, au suferit adăugiri ulterioare. Şi totuşi Catedrala din Köln e şi nu e autentică: reconstruită în epoca romantismului (a stilului neogotic) din secolul XIX, ea îndeplineşte întocmai proiectele arhitecţilor din secolul XIII. Exteriorul impresionează prin volumul masiv care pare că se smulge de la sol înălţându-se spre cer, sfidând forţa gravitaţională, ca trasă în sus de un magnet. Senzaţia de elevare e dată de oblicele ascendente, formând triunghiuri cu vârful în sus, care se acoperă unul pe altul, ca solzii, evitând orice orizontală stabilă.

Detaliul şi ansamblul merg mână în mână, se susţin reciproc, toate vocile se împletesc cursiv, ca în corurile care făceau să răsune bolţile înalte. Prin înlocuirea zidului plin de către scheletul de piatră, goticul a deschis drumul revoluţiei ulterioare în arhitectură, care nu va fi posibilă decât odată cu găsirea unui nou material de construcţie, *metalul,* a cărui fabricare industrială a început în Anglia secolului XVIII, extinzându-se în secolul XIX în toată lumea.





METALUL ŞI STICLA

Revoluţia industrială a făcut ca la jumătatea secolului XIX să se producă suficient **fier**, care putea fi turnat ca tije sau sub formă de cuie (care până atunci fuseseră lucrate de mână şi erau foarte scumpe). Din tije de metal au fost făcute şine de tren, sere acoperite cu plăci de sticlă, apoi mari hale pentru expoziţiile internaţionale de mărfuri, cum a fost cea din 1851, de la Londra, construită de arhitectul Joseph Paxton (azi distrusă).

Fierul turnat a fost considerat la început un înlocuitor – dispreţuit – al materialelor tradiţionale, onorabile, ca marmura sau zidul tencuit, ornat cu stucaturi.

Construcţiile din fier erau destinate nu unor clădiri reprezentative ci activităţilor practice populare. Pe vremea când boierii se mai duceau la băi cu caleaşca, primele gări semănau cu *Gara de Nord,* din Bucureşti (prima din capitală a fost *Gara Filaret,* de unde trenul ducea la Giurgiu). Fierul era bun doar pentru *halele* de piaţă (ca vechea hală Traian, din Bucureşti) unde târguiau slugile, nu stăpânii şi, în sfârşit, pentru *bibliotecile publice* (ca St. Genevieve, din Paris) pentru care construcţia din metal şi sticlă oferea atât avantajul unei iluminări mai bune, cât şi un risc scăzut de incendii.

Turnul Eiffel, construit de inginerul de poduri Gustave Eiffel în mijlocul Parisului, pentru Târgul Internaţional din 1889, a stârnit un val de indignare (în vremea primelor expoziţii ale impresioniştilor, la fel de neînţeleşi de marele public).

În secolul XX, **metalul** şi **sticla** au fost reluate în sistemul de construcţie modular. *Domul geodezic,* al lui R. Buckminster Fuller (1895-1983), e ca o sferă dintr-o plasă de tije metalice, formând volume cu 4 feţe triunghiulare (tetra-droane). Modulele pot fi prefabricate, montate repede, având o structură rezistentă, solidă. Inventate în 1947, au fost aplicate în 1967, la pavilionul S.U.A. de la Expoziţia Universală din Montreal – Canada. Domul geodezic a fost propus pentru izolarea construcţiilor în ţinuturile polare sau pentru a ocroti de frig şi ploaie cartiere întregi.

◀◀ GUSTAVE EIFFEL,
Turnul Eiffel
1889,
înalt de 300 m,
Paris

◀◀▼ BUCKMINSTER FULLER
Domul geodezic,
1967,
Montreal

◀ Gară, sec. XX

▼ P. BURTON şi R. TURNER,
Sera din
Parcul Kew, Londra

Buckminster Fuller (1895-1983)
Inginer şi arhitect american, creatorul unui nou sistem de rezistenţă bazat pe articularea unor module piramidale din metal şi sticlă. A proiectat izolarea şi climatizarea cu ajutorul lui a unor spaţii întinse, acoperind cartiere sau localităţi.

BETONUL ARMAT

Următorul material de construcţie care a revoluţionat cursul arhitecturii şi-a datorat răspândirea tot luptei împotriva incendiilor şi a cutremurelor.

Betonul armat fusese inventat în secolul XVIII de un decorator de grădini din Franţa care, pentru a întări pereţii unor grote artificiale, înfipsese plase de sârmă în ciment.

Betonul se face din *ciment, var* şi *pietriş*. Cimentul este, ca şi varul, piatră de calcar (din oxizi de calciu) sfărâmată şi pisată praf, apoi coaptă în cuptor ca să se deshidrateze. Când e amestecat cu apă, cimentul revine la starea anterioară de piatră şi se întăreşte în forma în care a fost turnat, înglobând nisipul şi pietrişul care-i sporesc volumul şi îi întăresc rezistenţa.

▼ LOUIS SULLIVAN
Wainwright Building,
1890,
St. Louis, SUA.

Prin 1880–1890 la Chicago, în urma unui foc devastator, în care arseseră mai multe birouri din case de lemn din centrul oraşului, arhitectul Sullivan şi elevii lui au reconstruit casele din beton armat. La început, noile clădiri erau desconsiderate, acceptate doar ca unelte utile. Pentru a fi integrate în peisajul străzii, noile blocuri cu forme stricte, regulate, trebuiau să fie ornate măcar sus sub streaşină cu o bandă decorativă cu flori şi frunze.

Scheletul din oţel şi betonul armat au creat posibilitatea unor noi realizări în arhitectură. Astăzi, în mod curent, stâlpii de susţinere sunt formaţi din mănunchiuri de stâlpi de metal în jurul cărora se toarnă beton în cofraje. Între etaje sunt turnate planşee de beton armat încât clădirea apare într-o primă formă ca un schelet din orizontale şi verticale. La acestea se adaugă apoi pereţii (din cărămidă sau plăci prefabricate) care, neavând rol de susţinere ci doar de separare a spaţiului, pot fi plasaţi, deplasaţi, sau eliminaţi după voie, dând arhitectului libertatea creării unor spaţii largi, unirii sufrageriei cu salonul sau biroul etc. Totuşi la început, noul material a fost privit cu mari rezerve.

În secolul XIX, dominat de gustul industriaşilor şi finanţiştilor lipsiţi de cultură artistică şi pentru care frumos însemna scump, toate clădirile reprezentative, cu pretenţii, erau împodobite în exces cu elemente luate din toate stilurile trecutului (eclectism).

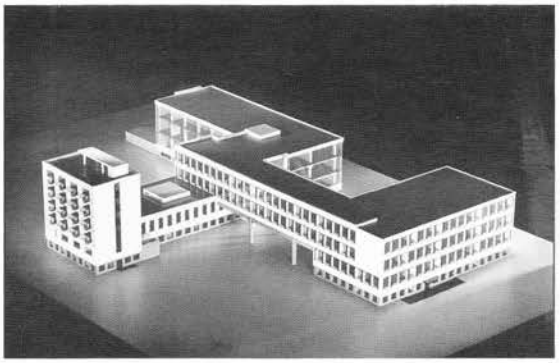
Împotriva amestecului stilistic, a decorării caselor cu ghirlande şi figuri din stuc cumpărate la metru sau comandate la şcolile de arte şi meserii, s-au ridicat artiştii, în primul rând pictorii impresionişti care au creat exemple de înlocuire a reţetelor facile cu creaţii autentice, reluând contactul direct cu natura în peisajele lor lucrate afară, în *plein air*.

Curentul Art Nouveau, de la 1900, a fost doar extinderea acestei reveniri la natură în întreg ambientul vieţii. Plante cu lujer lung au invadat mai ales balcoanele şi balustradele din metal, vasele de sticlă semnate *Gallé* sau *Lallique,* moda vestimentară şi bijuteriile, (prefigurând *curentul organicist* din secolul XX).

Pe atunci *simple* erau doar spaţiile destinate *uzului comun,* popular, ca *gările, pieţele* sau *halele fabricilor.*

◀ WALTER GROPIUS
Case în cartierul Siemensstadt, 1930, Berlin

În apărarea unei *arhitecturi funcţionale,* cu forme reduse la esenţial, determinate doar de utilitatea lor, fără ornamente parazitare, s-au ridicat, la începutul secolului XX, mereu mai multe voci, determinând un curent care va ieşi la suprafaţă triumfător în perioada interbelică: *funcţionalismul.* Acesta stă la baza *modernismului*, stilul secolului XX.



◀ WALTER GROPIUS
Bauhaus, 1926
Dessau

◀◀ LE CORBUSIER
Vila Poissy, 1929

Walter Gropius (1883-1969)
Arhitect german, fondatorul Şcolii Bauhaus, de la Weimar (1919), mutată la Dessau (în 1925), unde el a construit localul adăpostind atelierele, locuinţele profesorilor şi studenţilor şi toate anexele.
A orientat arhitectura şi designul industrial spre stilul „cubist", „internaţional", „modernist", caracterizat prin forme austere, funcţionale, lipsite de ornamente, creând construcţii şi obiecte industriale ieftine.

Louis Henry Sullivan (1856-1924)
Arhitect american, personalitate dominantă a Şcolii din Chicago.
Format în S.U.A. şi la Paris, a creat mai ales edificii comerciale, realizând prototipul imobilului cu birouri, ridicat pe verticală, cu mai multe etaje, cu structură metalică dar decorat discret cu benzi florale în spiritul *Art Nouveau.*

MODERNISMUL STATIC ŞI DINAMIC

Noul material a fost utilizat în mod diferit în cele două mari etape ale stilului modernist care a dominat sec. XX, cel *funcţionalist static* şi cel *dinamic organic.*

Ele au reprezentat cele două atitudini artistice fundamentale, clasică şi romantică, existente mereu pe lume în acelaşi timp, ca şi cele două feţe ale unei monede, din care însă, la un moment dat, se vede doar una, cea care corespunde cerinţelor majoritare de moment.

Modernismul *funcţional static* s-a impus, ajungând să domine imaginea ambientală după Primul Război Mondial, când reprezenta singura modalitate de a construi ieftin şi practic fabrici sau locuinţe. *Şcoala Bauhaus,* din Germania, a oferit primele soluţii de realizare a armoniei prin proporţii, articulând volumele reduse la esenţial şi acordând petele de culoare folosind experienţele picturii cubiste şi abstracte (pag. 169).

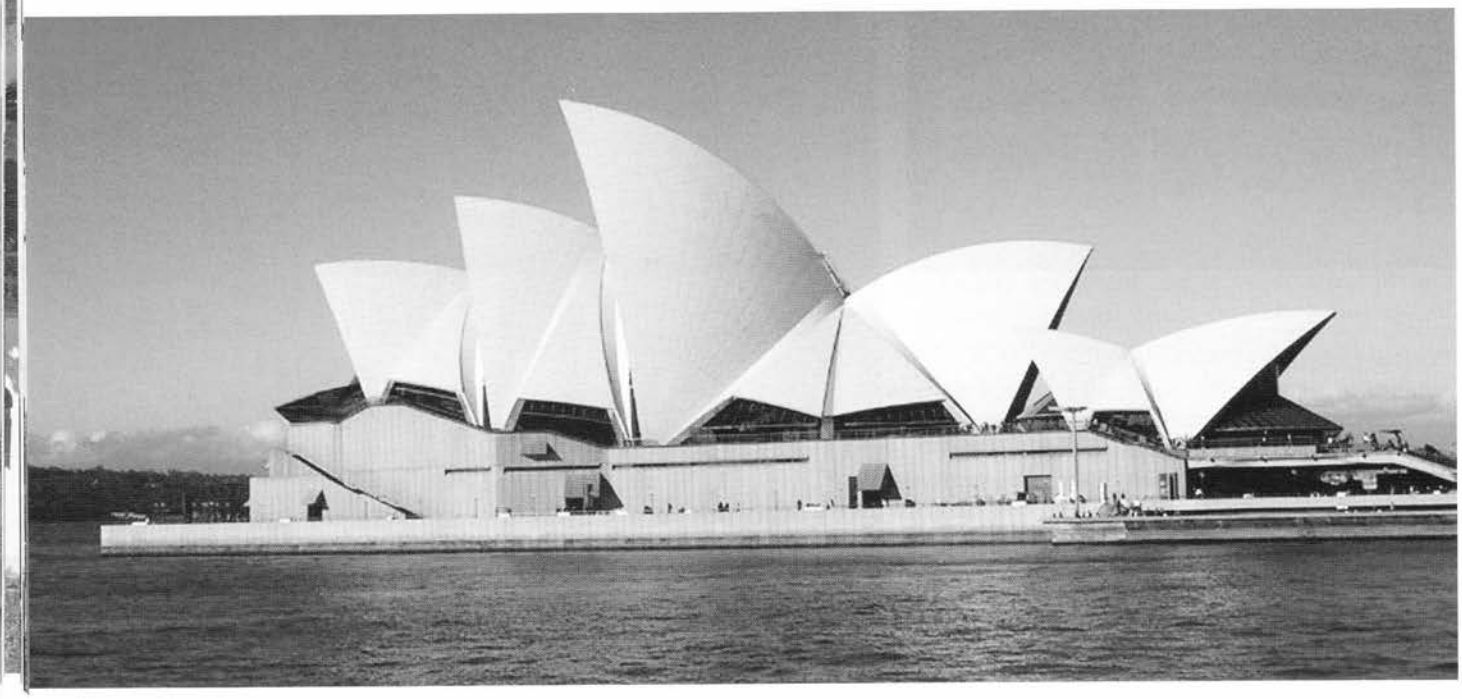
După al Doilea Război Mondial, în a doua jumătate a secolului XX, modernismul a sugerat mişcarea prin modelarea în curbe largi, organice, a contururilor construcţiilor, ca şi a locomotivelor, automobilelor sau a aparatelor electro-casnice.

Capela din Ronchamp, din 1955, este ca o sculptură, cu planuri curbe, aşezate asimetric.

Opera din Sidney, de arhitectul danez Joern Utzon, din 1959–1972, arată ca un vapor cu pânzele în vânt, înalte de 200 m. Betonul armat, turnat în forme, dă soliditate volumelor albe, cu planuri curbe, ale căror siluete pure se profilează pe cer.

▼▼ LE CORBUSIER
Biserica Notre-Dame du Haut,
1955, Ronchamp

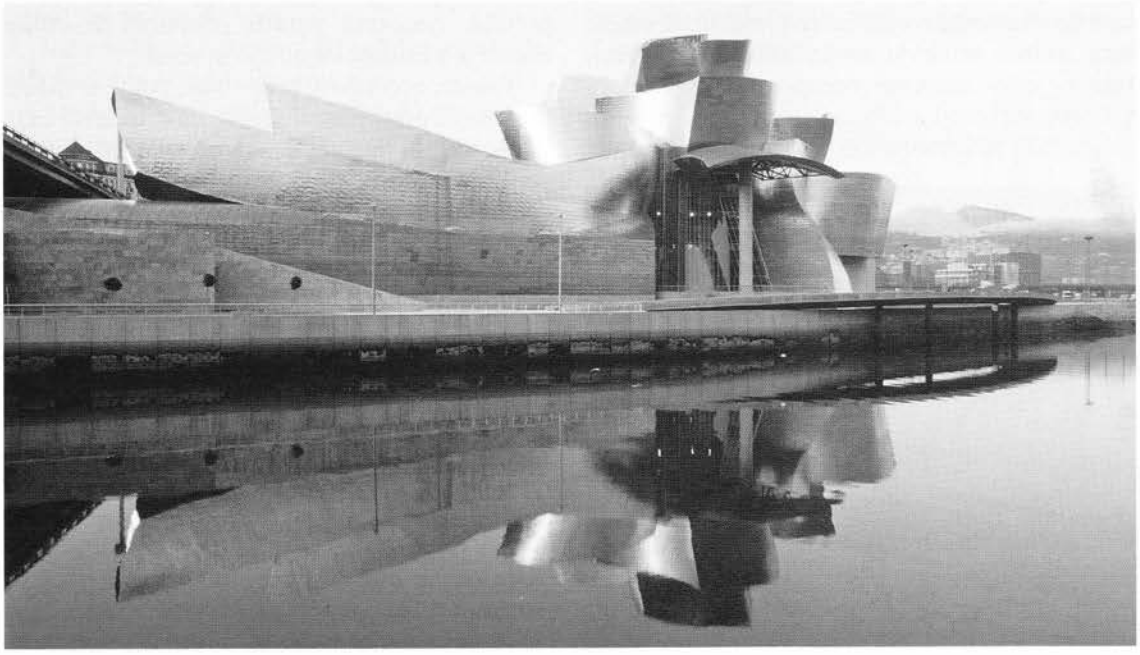
▼ JOERN UTZON
Opera din Sidney,
1959-1972,
Australia



POSTMODERNISMUL

Prin 1980, stilul internaţional al modernismului a fost resimţit ca învechit, depăşit. Unul dintre motive era dispariţia justificării lui fundamentale, funcţionalismul. Atâta vreme cât puteai înţelege cum funcţionează rotiţele unui ceas, puteai să-i dai instrumentului forma cea mai simplă, dar din momentul în care acesta a fost acţionat de un microprocesor, o mică pilulă plină de mister, legătura funcţiei cu forma s-a rupt. Al doilea motiv, foarte important, a fost că modernismul devenise un mod de comunicare strict raţional, simplitatea lui excesivă eliminând exprimarea unor trăiri artistice. Pornind de la expresia lui Mies van der Rohe, „Less is more" (mai simplu înseamnă mai mult), arhitectul Robert Venturi a lansat „Less is a bore" (simplitatea e plicticoasă). Acesta cerea de fapt o creaţie mai diversă, în care să nu fie împlinite numai nevoile practice şi ale comunicării ci şi cele de bucurie estetică. O urmare a fost extinderea cursurilor de istoria arhitecturii, neglijate până la dispariţie în universităţi în vremea modernismului, care se mulţumea cu soluţii inginereşti. Au apărut astfel clădiri ca Muzeul Guggenheim din Bilbao (Spania) de arh. Frank O. Gehry, de forma unui peşte fabulos ieşind din apele râului, cu trupul şi aripile conturate în curbe sinuoase şi neregulate, acoperit de plăci de cupru lucioase ca nişte solzi.

◀ F. O. Gehry
Muzeul Guggenheim,
1999, interior
Bilbao, Spania



◀ F. O. Gehry
Muzeul Guggenheim,
1999,
Bilbao, Spania

Frank Gehry (n. 1929 în Canada şi stabilit în California, SUA)
Reprezentant al deconstructivismului (DeCon) postmodernist, opus funcţionalismului modernist, a creat construcţii neconvenţionale, ca *Guggenheim*, în Bilbao, *Sala de Concert Walt Disney*, din Los Angeles, *Vitra Design Museum*, Germania, sau locuinţa sa din Santa Monica.

CITIREA ŞI ANALIZA IMAGINII ÎN ARHITECTURĂ

Având volume tridimensionale, şi arhitectura e alcătuită din asamblarea unei infinităţi de imagini, corespunzând tuturor punctelor de vedere posibile în care e plasat spectatorul.

Doar filmul oferă o vizionare completă a unui edificiu, depăşind posibilităţile omului, prin prim-planuri, plonjeuri şi contra plonjeuri, vederi din elicopter etc.

În realitate, creatorul clădirii ţine cont de abordarea normală în prezentarea pe rând, gradat, a principalelor ei aspecte.

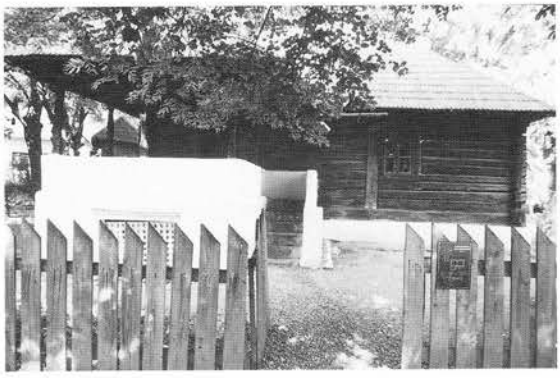
Prima întâlnire cu imaginea dezvăluie de la început destinaţia construcţiei: templul are coloane, biserica are cruce, moscheea are minarete, primăria are turn etc.

Ca şi în cazul unui tablou pictat, silueta clădirii (forma de ansamblu prin liniile principale şi dimensiunile ei), ca şi acordul cromatic dominant ne creează atmosfera sufletească potrivită pentru receptarea mesajului.

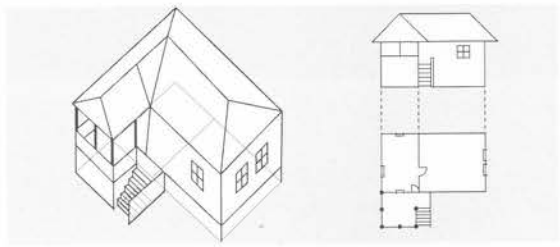
DE LA EXTERIOR LA INTERIOR

Şi în arhitectură, ca şi în sculptură, imaginile care compun edificiul se descifrează pe rând. „Imaginile-cheie" sunt cele care atrag atenţia privitorului în mod deosebit, făcându-l să se oprească în loc. Obligându-l să le parcurgă într-o anumită ordine, arhitectul se comportă ca un regizor; el trasează „drumul compoziţional" ca pe o cale concretă pe care omul viu o străbate mergând, deplasându-se în spaţiul real.

• **Faţada** cu intrarea este prima imagine cu care ne întâmpină o clădire. În oraşe, unde casele sunt strânse umăr la umăr, aliniate pe străzi, faţada este singura compoziţie exterioară vizibilă, pe când edificiile aşezate în parcuri, grădini sau pe câmp, oferă privitorului mai multe sau chiar toate laturile lor. Să luăm de exemplu o casă ţărănească.



▸ Casă cu foişor din satul Măldăreşti, Vâlcea, sec. XIX, *Muzeul Satului*, Bucureşti exterior



▸ Planul şi elevaţia şi schiţă axonometrică

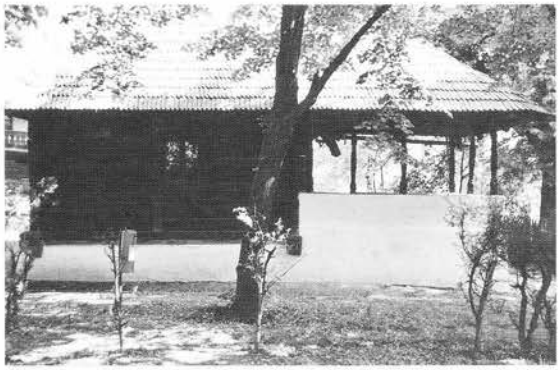
Casa cu foişor din satul Măldăreşti – Vâlcea, din secolul XIX, a fost transplantată în Muzeul Satului, din Bucureşti. E o casă obişnuită de deal, din Oltenia şi Muntenia, cu dimensiunile restrânse la nevoile unei familii. Ca pe tot întinsul României, casa cu schelet de lemn are un singur nivel de locuit, ridicat pe o talpă din piatră de râu şi lemn, care aici adăposteşte şi o mare pivniţă, necesară pentru păstrarea fructelor uscate şi a butoaielor cu vin şi ţuică.

Faţada, accesibilă, primitoare, poate fi văzută de departe peste gardul scund, nu e ascunsă ca în satele săseşti îndărătul zidurilor înalte. Forma generală a casei e de bloc articulat din două corpuri compacte. *Centrul vizual geometric* al ansamblului se află la întâlnirea foişorului cu casa, pe când foişorul luat separat are propriul său centru, pe uşa de intrare.

Asimetria dată de aşezarea laterală a foişorului dă faţadei un aer de libertate şi vioiciune. Pe verticală se disting net trei registre: la bază soclul puternic, apoi cerdacul şi deasupra acoperişul mare din şiţă de lemn, cu pante la 45°.

Cu oblicele acoperişului rimează cele ale scării exterioare, care pare a sprijini foişorul, ca un contrafort. Cel mai important element al compoziţiei este *pridvorul* foişorului, care deschide locuinţa spre natura din jur. Balustrada orizontală e ritmată de stâlpii de lemn ciopliţi în figuri geometrice (de la care a pornit Brâncuşi în multe din sculpturile sale).

Aceeaşi structură a fost transpusă în secolele XVIII–XIX şi în casele de oraş înalte cu 2 – 3 etaje şi la care pridvorul a fost închis



◀ ▼ Casă cu foişor din satul Măldăreşti, Vâlcea, exterior şi interior, sec. XIX, *Muzeul Satului,* Bucureşti

cu geamuri (astfel de case mai pot fi văzute şi azi).

Desenul contururilor e ferm, linia dreaptă, valorile zidului alb şi lemnului brun sunt net contrastante, plinul şi golul foişorului alternează ritmic, ca un pas de horă.

Materialele de construcţie solide, rezistente, sunt lăsate la vedere, fără imitaţii.

Arhitectul Joja, un îndrăgostit de arhitectura satului românesc, sublinia *clasicismul opus pitoresculuí, aspiraţia spre linişte, spre seninătate, spre omenie, spre austeritate, individualismul* (fiecare familie îşi face cuibul ei separat) dar şi *caracterul primitor, prietenos.*

Este claritatea făcută poezie, spunea el, *cântată, doinită, buciumată.*

Dând roată casei vezi laturile şi acareturile (anexele).

O *a doua imagine-cheie* e cea de la uşa casei, din pridvor.

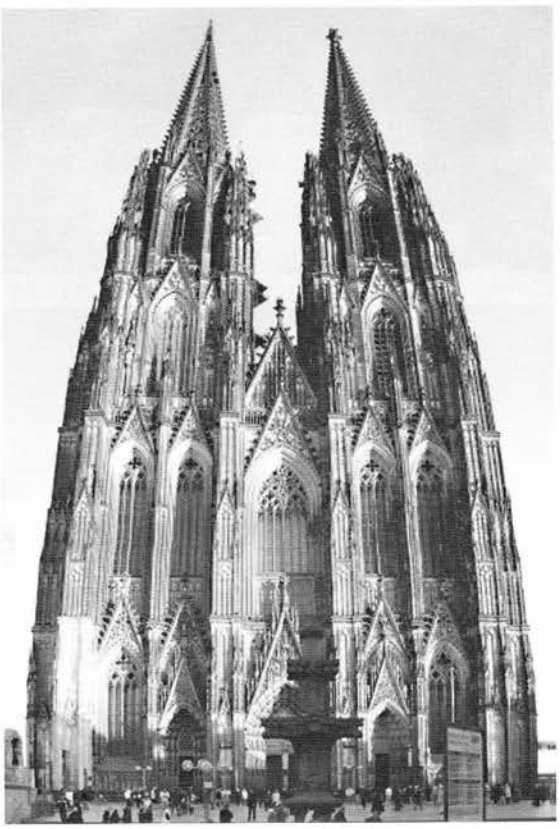
Deschiderile geometric regulate dintre stâlpii de lemn, balustrada şi streaşina ritmează imaginea pe orizontală.

Interiorul. Spaţiile sunt la fel de net delimitate, fără risipă nici în lăţime, nici în înălţime.

Ferestrele relativ mici creează contraste de lumină şi umbră. În tindă (bucătărie-sufragerie) vatra centrează viaţa în jurul focului şi al hranei. Camera de culcare cuprinde paturi, lada care slujeşte drept dulap şi masa. În casele mai mari e şi o „cameră curată", rezervată oaspeţilor, în care se păstrează obiectele cele mai de preţ ale gospodăriei, cusături lucrate de mână, cioplituri în lemn.

După ce am vizitat casa întreagă, pentru a înţelege mai bine structura compoziţiei, să încercăm să-i facem *planul* şi *elevaţia,* precum şi o *schiţă axonometrică.*

CUM SE DESFĂŞOARĂ DRUMUL COMPOZIŢIONAL?



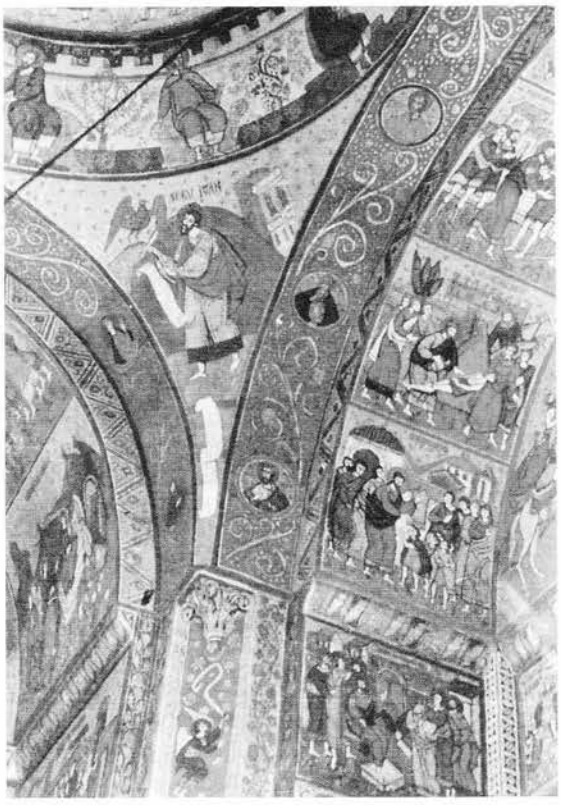
▸ *Catedrala din Köln,* sec. XIII, refăcută în sec. XIX

Pornind din centrul geometric al unei clădiri, privirea poate fi dirijată în diverse sensuri, atrasă de principalul centru compoziţional în sus, în jos, orizontal sau oblic, după cum e orientată lumina sau sunt dispuse ornamentele sculptate sau petele de culoare, după care centrele secundare se succedă ghidându-ne să parcurgem pe rând toate etapele călătoriei.

În interiorul bisericilor ortodoxe, de la *altarul* care centrează edificiul, *direcţia ascendentă* a rugăciunilor care se înalţă la Dumnezeu este indicată de turla, ca un tunel cilindric, care atrage privirile prin lumina ferestrelor sale, revelând pe cupolă chipul lui Hrist Pantocrator (Atotcreatorul).

Această *privire spre cer* din interiorul bisericii, exprimând aspiraţia sufletului recules, a fost regizată în stilul gotic prin înălţarea întregului spaţiu al bisericii pe arcurile ogivale, împletite pe bolţi, care au făcut posibile şi vitraliile largi, ca simfonii ale luminii colorate.

▸ Costin Ioanid (1914-1993) ***Hristos Pantocrator,*** biserica din Bogata Olteană, 1978-1979, judeţul Braşov

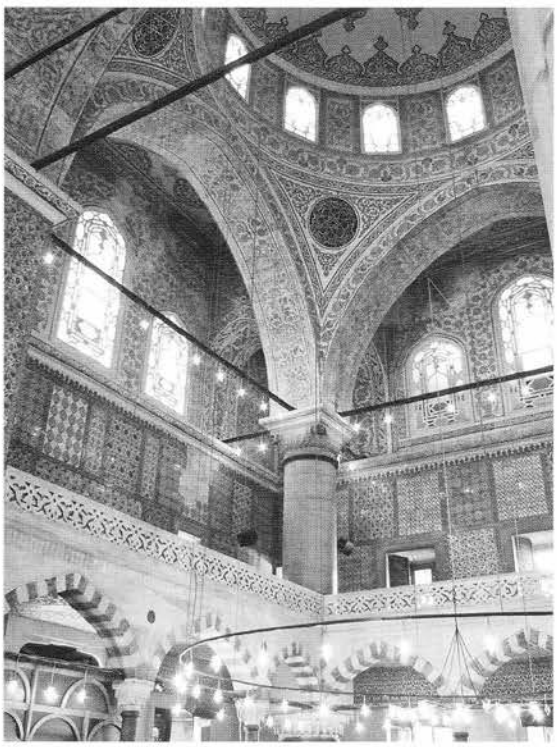


▸▸ Costin Ioanid (1914-1993) ***Biserica Sfinţii îngeri,*** interior, 1959, Constanţa (distrusă)

Minaretele musulmane indică ascensiunea doar din afara moscheii, interiorul ei oferind armonia spaţială a cupolelor semisferice.

Orientarea privirii în jos, în pământ, apare ca o ciudăţenie a *artei manieriste* (care în secolul XVI nu se încadra în viziunea clasică a Renaşterii italiene). De pildă la *vila Giulia,* în grădină, „Nympheum" e un refugiu pentru zilele de vară, ca un puţ săpat în jurul unei fântâni răcoroase, cu balcoane şi cariatide şi galerii întunecoase, care parcă duc spre alte tărâmuri, ce ne înfioară.

◀ ***Moscheea Albastră a sultanului Ahmed,*** 1619, exterior, Istanbul



◀◀ ***Moscheea Albastră,*** interior

◀ G. VASARI şi B. AMMANATI ***Vila Giulia,*** *Nympheum,* sec. XVI, Roma

CUM SE REALIZEAZĂ UNITATEA COMPOZIȚIONALĂ?

Analiza compoziției Palatului de la Versailles, de lângă Paris, oferă un exemplu concludent de coerență compozițională.

Construit în secolul XVII, de regele Ludovic al XIV-lea, numit de curteni „Regele Soare", care se considera primul actor pe scena Franței, ansamblul a fost gândit ca un decor somptuos, reprezentativ pentru ordinea și buna organizare, dar și pentru bogăția și prestigiul țării.

Venind dinspre Paris, caleștile de altă dată intrau în curtea castelului prin porțile înalte din fier cu motive dantelate. Prima fațadă vizibilă păstrează în mare măsură stilul tradițional al Renașterii din secolul precedent, cu acoperișul masiv în care se deschid ferestruicile mansardelor.

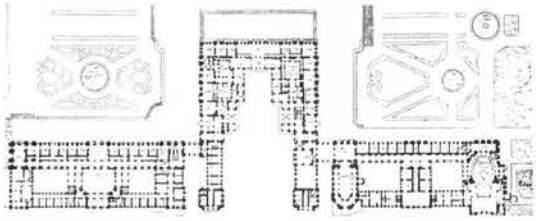
Construcția este compusă din mai multe perechi de aripi care se retrag succesiv, îngustând trecerea pe măsura apropierii.

Punctul central al fațadei îl constituie ferestrele camerei regale de la etajul I, care reprezintă astfel axul și inima întregului edificiu.

Cea mai expresivă pentru noul stil al „clasicismului francez" este însă fațada dinspre parc, care se întinde pe o lungime de 670 m. Parterul, ca un soclu masiv, susține un șir continuu de coloane, ca o armată aliniată umăr la umăr, sugerând o ordine desăvârșită. Pentru a rupe uniformitatea, grupuri de 4–6 coloane avansează ritmic, la distanțe regulate – ca și ofițerii defilând în fruntea trupei. Acoperișul e plat, în stil italian, mărginit de o balustradă. Surprinși de noutate, unii contemporani ziceau că palatul arată ca o casă care a ars (fără acoperiș).

▼ *Palatului de la Versailles,* fațada spre oraș

▶ Planul palatului



▼ Vedere în parc

Trecerea dintre construcție și natura din jur se face prin terase și porți largi. De aici privirea îmbrățișează parcul până departe, cu ochiurile de apă care amintesc de oglinzile înrămate din interior. Intervenția rațiunii asupra naturii sălbatice se afirmă prin geometria regulată a bazinelor, a aleilor și chiar a rondurilor de flori sau tufișurilor tunse în formă de con sau sferă (vezi pag. 193).

În interior se împlinește sinteza între stilurile secolului XVII, clasic și baroc. Baroce sunt supradimensionarea încăperilor și încărcarea lor cu ornamente fastuoase, din

materiale scumpe, marmură, bronz etc. (specifice publicităţii curţii regale, care trebuia să domine supuşii prin mărime şi bogăţie). Clasică e ordinea, structura limpede a ancadramentelor care prind şi închid, ca într-o plasă, mulţimea picturilor şi sculpturilor, alcătuind un ansamblu calm şi clar dominat de raţiunea şi voinţa umană. Executat de o echipă pe care regele o deturnase fără scrupule de la unul din miniştrii săi, care tocmai îşi construia propriul castel (arh. Louis le Vau, pictorul Charles le Brun, arhitectul grădinilor Louis le Notre), Palatul de la Versailles oglindeşte personalitatea comanditarului, talentul de regizor al regelui (care era şi un actor pasionat, interpretând pe scena palatului circa 37 de roluri, de la Jupiter la femei beţive, şi dansând ca un profesionist).

Mai mult decât atât, el reprezintă cu strălucire spiritul epocii, „stilul clasic francez" al secolului XVII, al lui Descartes care îşi începea *Discursul despre metodă* cu fraza „Gândesc deci exist".

◀ Salonul păcii

◀◀ Galeria oglinzilor

▼ ***Palatul de la Versailles,*** sec. XVII, faţadă spre parc

TIMPUL ŞI SPAŢIUL ÎN ARHITECTURĂ

CUM ESTE PERCEPUT TIMPUL

Şi în arhitectură, ca şi în sculptură sau pictură, citirea imaginii se face într-un timp mai scurt sau mai lung, care se scurge mai rapid sau mai lent, într-un ritm regulat sau neregulat, calm sau sacadat, după cum a regizat autorul întâlnirea cu spectatorii.

O construcţie se parcurge într-un timp real, care poate fi constatat cu ceasul în mână (un ghid de muzeu îşi cronometrează şi planifică vizitele grupurilor) dar resimţirea subiectivă a timpului poate fi mult influenţată prin mijloacele de creaţie plastică folosite de arhitect.

Piramidele te conving prin volumele lor că stau şi vor mai sta neclintite multe milenii, pe când aeroportul *Idlewild,* din New York, având o siluetă aerodinamică asemănătoare avioanelor supersonice, pare a-şi lua zborul în fiecare clipă.

Cu cât o construcţie adăposteşte activităţi mai multe şi mai variate, trezind interesul, sporeşte şi timpul de abordare. Un castel feudal comasa în Evul Mediu toate funcţiile posibile, militare şi civile, religioase şi laice, ca un adevărat labirint, ascunzând şi încăperi secrete, iar parcurgerea lui transmite şi azi vizitatorului senzaţii temporale foarte variate, de la tempo-ul ritmic al crenelurilor de apărare, la cadenţa solemnă a sălii cavalerilor, unde sub bolţile larg arcuite aveau loc ceremoniile, la spaţiul ocrotit al capelei pentru rugăciune, unde timpul pare să se fi oprit în loc. Este evident că mulţimea contrastelor, asimetria, frângerea planurilor şi accentele surprinzătoare sporesc inevitabil impresia de acţiune dramatică, pe când o compoziţie liniştită sugerează repaosul.

În *Muzeul Guggenheim,* din New York, arhitectul F. L. Wright a organizat vizitarea lucrărilor de artă pe un traseu continuu, dând clădirii forma unei cochilii de melc. Din calea vizitatorului sunt astfel înlăturate toate obstacolele pentru a nu-i întrerupe concentrarea şi a nu-i abate atenţia de la picturile şi sculpturile expuse, care cer fiecare un timp propriu de citire.

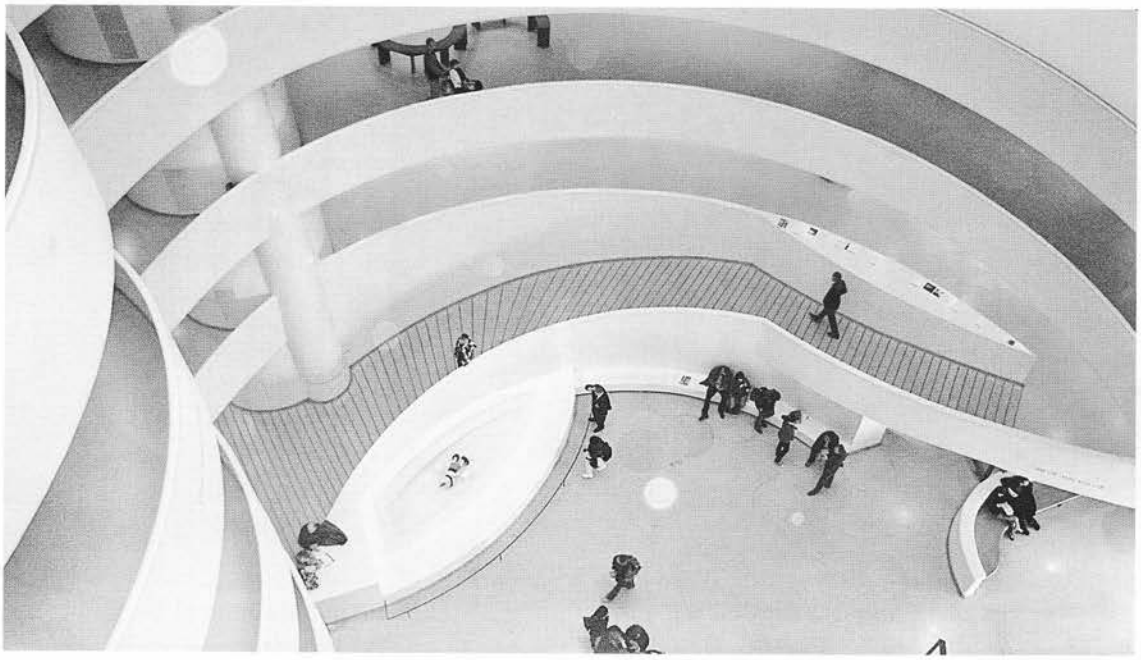
Exteriorul muzeului a fost modelat la fel, ca o panglică în spirală, completată, pentru contrast, cu câteva volume geometrice statice, blocuri dreptunghiulare mai mici sau mai mari. Culoarea albă şi netezimea pereţilor fac ca întreaga construcţie, masivă şi complexă, să pară o jucărie uşoară, pliată din hârtie, cum sunt cele făcute de japonezi.

▾▾ *Castelul Huniazilor,* sec. XIV, Hunedoara

▾ *Piramide,* mileniul III î.H. Egiptul antic

▸▾ EERO SAARINEN Centrul companiei TWA de la aeroportul John F. Kennedy, New York

◀ F. L. WRIGHT
Muzeul Guggenheim,
1946-1960,
New York



◀ F. O. GEHRY
scara interioară a Muzeului Guggenheim,
1999, Bilbao, Spania

Frank Lloyd Wright (1867-1959)
Arhitect american, discipol al lui Sullivan. A creat construcții variate, perfect adaptate funcției lor, de la locuințe din materiale locale în care pledează pentru întoarcerea la natură (ca în casa de pe cascadă), la blocuri din beton armat, metal și sticlă pentru birouri, hoteluri (*Imperial* din Tokyo) sau muzee (Guggenheim, din New York).

Eero Saarinen (1910-1961)
Finlandez emigrat în SUA la 13 ani, a studiat în SUA și sculptura la Paris, asociat al tatălui său, a creat arhitectură și mobilier în stilul modernist aerodinamic, internațional, cunoscut mai ales pentru scaunul *tulipa*, cu forme curbate.

O mişcare se desfăşoară ori *brusc,* în salt, ori *continuu,* cu un anume ritm. Perceperea unui turn deasupra unui peisaj e pentru privire un eveniment unic. Asimetria castelelor medievale, ale căror fortificaţii erau adaptate stâncilor sau râurilor, sugerează izbucniri şi pauze inegale.

Stilurile anticlasice s-au inspirat întotdeauna din formele de mişcare ale naturii pe care omul nu le poate stăpâni. *Forma flăcării care arde* a fost evocată în decorul sculptat în piatră al arhitecturii gotice din secolul XV, denumind ultima etapă a stilului: **goticul flamboyant.**

Curbele asimetrice ale ramului care creşte se regăsesc în toate ornamentele sculptate ale stilului **rococo,** în care vegetaţia cu frunze şi flori pare a cotropi construcţia, atârnând pe faţade şi pe balcoane, pătrunzând în interioare, pe pereţi, până pe plafon şi mobile, în ritmul jucăuş al spiralelor mici, reluate şi în trilurile muzicii contemporane lui Mozart sau Rossini.

▼ François Cuvillies cel Bătrân
Sala oglinzilor, 1734,
Amalienburg,
Nymphenburg,
München

▶ Antonio Gaudí
Casa Milà, 1905,
Barcelona

▶▶ Le Corbusier
Ecole-cite-radieuse,
Marseille, 1952

Mişcarea valurilor mării a fost sugerată de arhitectul italian Borromini, ca şi de spaniolul Antonio Gaudì pe faţada *casei Milà,* din Barcelona (Spania), care pare că unduieşte în formă de curbe largi, ca modelate cu mâna. Dimpotrivă, succesiunea coloanelor templelor greceşti ca şi cea a ferestrelor palatelor Renaşterii, înşirate regulat ca şi paşii măsuraţi în marş, acţionează asupra privitorului *liniştitor,* asigurându-l că nu vor apărea surprize şi că „situaţia e sub control".

Ritmul regulat, întins pe o suprafaţă prea mare faţă de proporţia umană dă însă inevitabil o *senzaţie apăsătoare,* de lipsă de libertate, ca în cazul *Palatului Escorial,* mănăstire, reşedinţă a regilor Spaniei şi locul lor de îngropăciune, auster, de o măreţie sumbră. Acelaşi lucru s-a întâmplat şi prin aglomerarea cartierelor de blocuri. Locuinţele cu multe etaje, apărute în America la sfârşitul secolului XIX, s-au extins mai cu seamă în perioada interbelică.

În arhitectură „modernismul" s-a impus ca stil internaţional beneficiind de experimentele cubismului şi abstracţionismului din artele plastice. Formele geometrice, regulate, planurile simple, lipsa ornamentelor erau dictate de progresul industrial, de noul material (betonul armat) ca şi de economie. În această primă etapă, calitatea estetică, departe de a fi neglijată, era asigurată de armonizarea proporţiilor raportate la dimensiuni umane. Le Corbusier, care visa o „cetate radioasă" cu case orientate după soare, plasate în afara oraşelor, în spaţii verzi, folosea un set de dimensiuni derivate din cele ale unui om înalt de aproximativ 1,80 m, modular-ul). Aglomerările urbane au dus însă, în majoritatea oraşelor globului, la soluţionarea simplistă a nevoilor de locuinţe prin blocurile prea bine cunoscute. Uniformitatea şi lipsa lor de personalitate a determinat, în bună parte, *reacţia post-modernistă.*

O remediere posibilă a fost propusă de pictorul vienez Hundertwasser (1928-2000): să se picteze faţadele în culori variate, corespunzând diferitelor apartamente din bloc, la fel cum sunt zugrăvite casele satelor germane şi la noi cele ale saşilor din Sibiu sau Sighişoara.

Hundertwasser susţinea că orice om ar trebui să aibă dreptul să-şi recunoască de departe fereastra camerei lui, măcar vopsind zidul din jur atât cât ajunge cu mâna aplecându-se pe geam.

▲ *Kunsthaus,* înainte şi după proiectul lui HUNDERTWASSER, Viena

◀ ▲ JUAN BAUTISTA DE TOLEDO-JUAN DE HERRERA ***Palatul Escorial,*** a doua jumătate a sec. XVI, Spania

Le Corbusier (Charles-Edouard Jeanneret) (1887-1965)
Arhitect francez de origine elveţiană, pictor şi teoretician al funcţionalismului, a contribuit hotărâtor la definirea ţelurilor şi a mijloacelor de realizare a locuinţei colective moderne în sec. XX ca „maşină de locuit" adaptată climei şi condiţiilor de viaţă prin utilizarea raţională a spaţiilor, de la trotuar la terasa de pe acoperiş.

SPAȚIUL INTERIOR ÎN ARHITECTURĂ

▸▸ ANDREA POZZO
Plafon din Biserica *Santo Ignazio*, 1668, Roma

Am văzut până acum că în arhitectură, din punct de vedere funcțional, golul e mai important decât plinul. Dimensiunile încăperilor sunt determinate de scara umană și de activitățile pe care le adăpostește (o cămară sau o baie sunt mai mici decât o sală de bal) dar și de ceea ce comunică despre locul stăpânului casei pe scara socială (trebuie să impresioneze prin mărime) și în sfârșit de felul în care e resimțită armonia proporțiilor dintre lungime, lățime și înălțime.

Articularea spațiilor interioare urmează traseul circulației pe orizontală (pe același nivel, de la o cameră la alta, trecerile se fac prin uși, arcade, direct sau prin culoare etc.) și pe verticală (pe scări sau cu liftul).

În repartizarea spațiului, un arhitect trebuie să țină însă cont și de mulți alți factori, dintre care unul din cei mai interesanți este cel psihologic.

În cadrul orașului, pe lângă spațiul comun, fiecare om simte că are teritoriul său propriu (casa, curtea, mașina, patul etc.), la fel cum animalul își fixează un anumit spațiu ca pe o prelungire a ființei sale, și pe care se consideră stăpân. Antropologul american Edward T. Hali a studiat la începutul anilor '60 această „bulă de aer" personală, observând că întinderea ei depinde de condițiile mai mult sau mai puțin aglomerate în care a crescut individul. El a observat că omul reacționează ca și leul care trăind în libertate în Africa are teritorii de zeci de kilometri dar, dacă s-a născut în captivitate, se mulțumește cu câțiva metri. Locuitorii unei zone mai puțin populate se țin la distanță de semenii lor, pe când cei proveniți din orașe cu mare densitate, ca japonezii, sunt obișnuiți să trăiască aproape unii de alții (Allan Pease – *Limbajul trupului*, Polimark, București, 1995).

Pătrunderea unui străin în spațiul intim al cuiva (cel mai mic fiind de 15 cm departe de trup) trezește reacții reflexe de apărare, provoacă stress, chiar dacă persoana se stăpânește (ca în înghesuiala din mijloacele de transport în comun).

▾ *Bazilica Saint Apollinare in Classe*, sec. VI, Ravenna

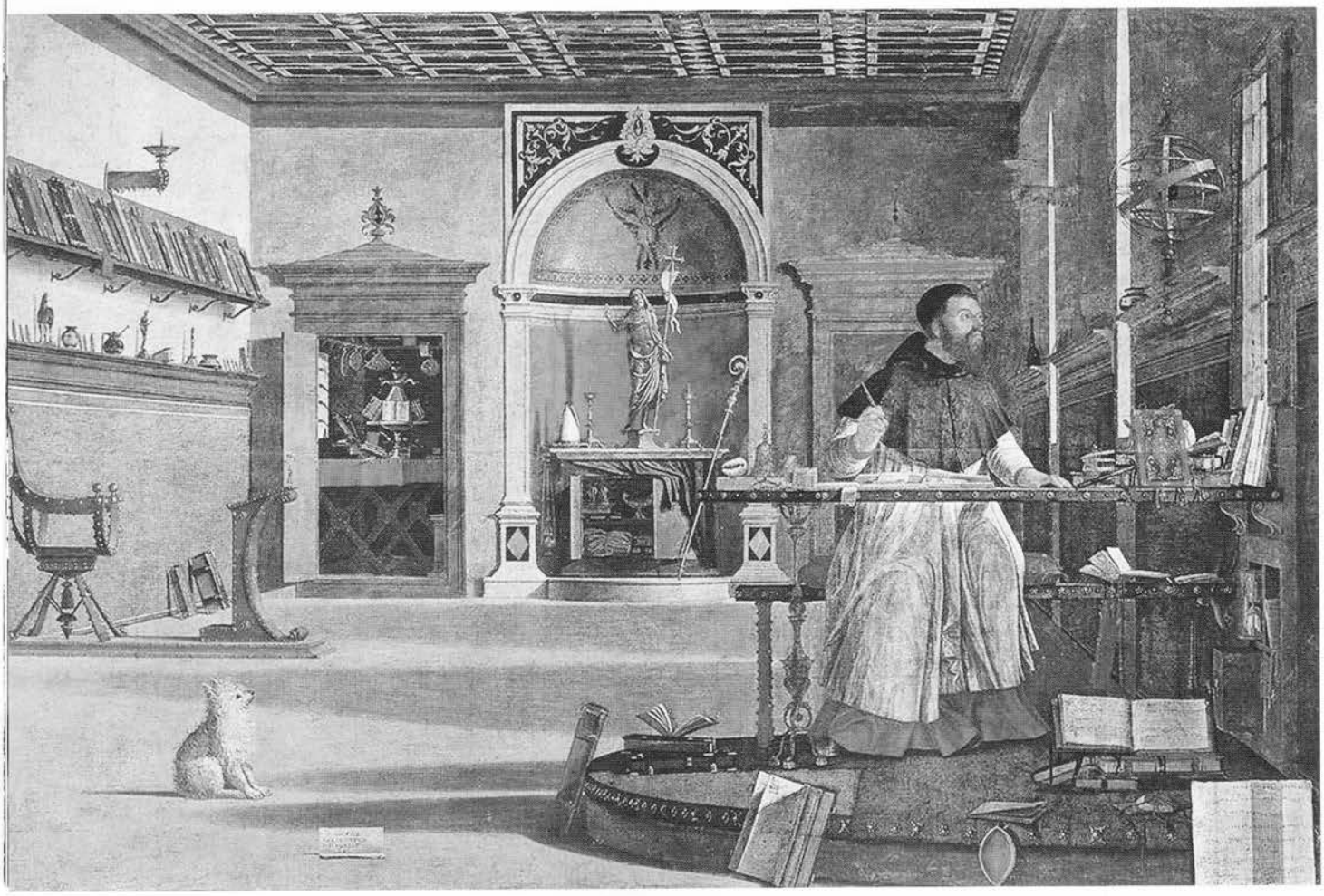
Viziunea asupra spațiului, așa cum se reflectă în principalele edificii înscrise în istoria arhitecturii, este însă modelată de mult mai mulți factori, de concepția filosofică, credințele și ansamblul culturii respectivei comunități.

Iată numai două exemple ale unor biserici creștine, ilustrând stiluri artistice diferite.

Analizând pictura bizantină, care vorbește despre celălalt tărâm, al spiritelor, am constatat suspendarea reprezentării spațiului (prin aplatizarea volumelor și perspectiva inversă) ca și a timpului, fără de care nu poate exista viața pe pământ.

E interesant să vedem cum apare spațiul real din biserica ortodoxă. Construcția bisericii care-i adăpostește pe credincioși se servește de spațiul real pentru a le insufla perfecțiunea dumnezeiască prin regularitatea și armonia golurilor delimitate de ziduri. Cercul și pătratul, care domină ornamentele pereților placați cu marmură sau pictați ca și decorul mozaicurilor sau veșmintelor de mătase, se regăsesc în alcătuirea volumelor bisericii: altarul e o secțiune de sferă, turla un cilindru, naosul un cub, ș.a.m.d. Mărginirea șlefuită ca o bijuterie vorbește despre armonia nemărginirii.

Spațiul baroc, expresie a viziunii catolice insuflă credința că între om și Dumnezeu există o cale palpabilă, care începe de la trupul real ce poate pipăi statuile sfinților și îngerilor, îi poate vedea și întovărăși cu gândul cum din altare se ridică în văzduh, par a străbate plafoanele pictate în „trompe l'œil" înălțându-se până peste nori unde într-o lumină orbitoare planează porumbelul Duhului Sfânt. Spațiile iluzorii continuă pe cele reale, sugerând trecerea treptată de la profan la sacru.



▼ VITTORE CARPACCIO (1455-1525)
Sf. Ieronim la lucru, 1502, ulei pe pânză, 1,41 × 2,10 m, *Scuola di San Giorgio degli Schiavoni*, Veneția

ARHITECTURA DE INTERIOR

Aranjarea interiorului casei poate fi o lucrare de artă. Încredinţată unui arhitect sau decorator, poate constitui un ansamblu armonios, exprimându-i talentul şi ţinând seamă mai mult sau mai puţin de gustul comanditarului (de ex. saloanele palatelor, apoi ale primăriilor sau băncilor ori cele ale unor hoteluri sau vile de lux etc.).

Pentru orice om căminul este însă mult mai mult decât o *maşină de locuit* (după expresia arhitectului Le Corbusier), este cochilia melcului care îl ocroteşte, care în formă ideală e făcută chiar de el, pe măsura lui.

Italianul Carpaccio şi germanul Dürer au înfăţişat pe Sf. Ieronim, traducând Biblia în limba latină, ca pe un cărturar contemporan, descriindu-i cu minuţiozitate camera de lucru şi toate obiectele din jur.

Orice încăpere, chiar dacă este destinată unei şederi temporare, poartă amprenta locatarului, în primul rând prin plasarea în spaţiu a mobilelor şi obiectelor. Patul poate fi cuibărit într-un colţ, expus pe peretele central sau aşezat chiar în mijlocul camerei, dezvăluind relaţia cu lumea a celui ce se culcă în el. De la sobrietatea chiliei de mănăstire la încărcarea casei colecţionarului există tot atâtea feluri de aranjamente câte personalităţi umane.

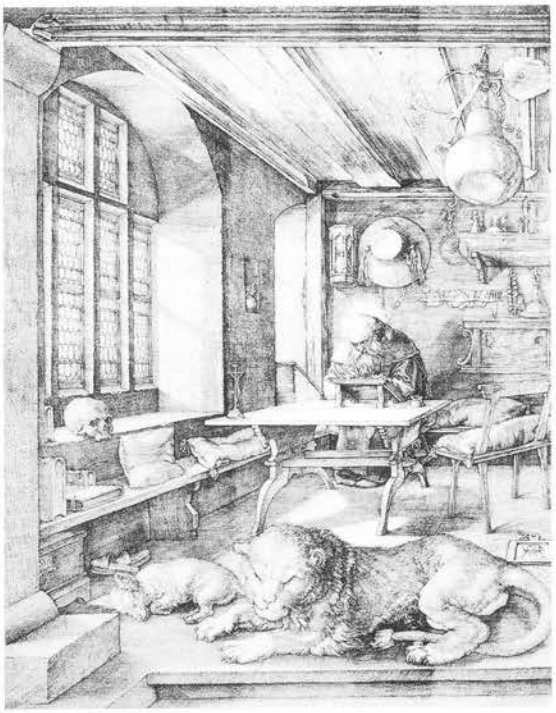
Şi evoluţia cere schimbare, de la camera copilului, cu jucării, la cea a adolescentului în care se adună cărţi şi amintiri, la cea a adultului asupra căreia îşi pun amprenta profesiunea şi preocupările personale. Un semn al bătrâneţii e închistarea în carapacea camerei, cultivarea tabieturilor care nu permit deplasarea niciunui obiect de la locul lui.

Arhitectura de interior modelează spaţiul potrivit folosirii lui. Aceeaşi încăpere îşi poate schimba destinaţia (din sufragerie devenind dormitor) sau poate întruni mai multe funcţii (bucătărie-sufragerie) fiecare din ele ocupând câte o porţiune din cameră.

Mobilele se mută dintr-o casă în alta, dintr-o cameră într-alta sau îşi schimbă locul în cameră, de unde şi numele de mobile.

De aceea ne vom opri asupra lor cu mai multă atenţie în capitolul următor, consacrat imaginilor supuse mişcării.

Vom remarca aici numai o însuşire comună tuturor artelor decorative (al căror rol practic funcţional nu poate fi trecut cu vederea) şi care e repetiţia.



◀ ALBRECHT DÜRER
Sf. Ieronim în chilie,
gravură în metal, 1514,
Muzeul Luvru, Paris

◀ *Farfurie,*
artă populară
românească,
Vama, Maramureş

O garnitură de scaune, un serviciu de farfurii, podeaua din plăci de gresie sau draperia cu motive înflorate cuprind mai multe elemente identice.

Oare de ce?

Să ne închipuim că fiecare din imaginile amintite ar arăta altfel, atrăgându-ne atenţia fiecare în parte şi vom realiza cât de obositoare ar fi diversitatea din încăpere. Repetiţia, ca şi simetria, apare astfel ca o *măsură de protecţie a vieţii sufleteşti, evitând imprevizibilul.* Este în acelaşi timp o metodă de a face să conteze mai mult forma de ansamblu a obiectului decât decoraţia lui.

CARE ESTE RELAȚIA DINTRE EXTERIOR ȘI INTERIOR?

UȘI ȘI FERESTRE

Orice casă trebuie să aibă o **ușă** prin care circulă oamenii (uneori există și o ușiță mică pentru pisici) și ferestre prin care să intre aerul și lumina.

Problema practică a ușii nu este atât să se deschidă ci mai mult cum să stea închisă, zăvorâtă cu cât mai multe lacăte.

▸ JAN VERMEER DIN DELFT, ***Stradă din Delft***, 1658, *Rijksmuseum*, Amsterdam

◀ *Palatul Zuccari,* sec. XVII, Roma

În Evul Mediu, poarta cetăţii era apărată cu grilaje de fier, dar şi de *puntea mobilă* care se ridica de peste şanţul cu apă.

Uşile reprezintă *unul din principalele semne de comunicare socială.* În orice clădire intrarea e concepută ca o *ramă ideală a eroului,* aşa cum e imaginat în epoca respectivă şi cum vrea să fie văzut cel care locuieşte în casă.

De la uşa mică, „de serviciu", intrarea din dos a servitorilor, la poarta triumfală rezervată stăpânilor şi oaspeţilor se pot citi toate gradele de distanţare pe scara socială a membrilor comunităţii respective.

În secolele XIII–XVII de pildă, în regatele Spaniei sau Franţei, intrarea principală a palatelor nobiliare era subliniată prin toate mijloacele vizuale posibile – era aşezată în mijlocul faţadei, în axul de simetrie, supradimensionată, încadrată de chenare sculptate sau coloane şi încoronată de fronton spart, bogat ornamentat, având eventual deasupra ei un balcon, ca un accent care se însumează uşii.

În multe palate, devenite muzee, s-au păstrat uşile mari, duble, necesare pentru trecerea doamnelor cu fuste ample susţinute de cercuri de sârmă. În acelaşi timp, casele republicii burgheze olandeze aveau intrări modeste, simple, lipsite de fast, ca în pictura lui Vermeer din Delft, înfăţişând o stradă din oraşul său.

La fel s-au deosebit între ele şi **ferestrele,** în primul rând prin utilitate. În vechime, la fortificaţii se lăsau doar mici deschideri de aerisire sau de apărare (fereastra de tragere era mică şi îngustă, mai largă în interior sau în forma găurii de cheie).

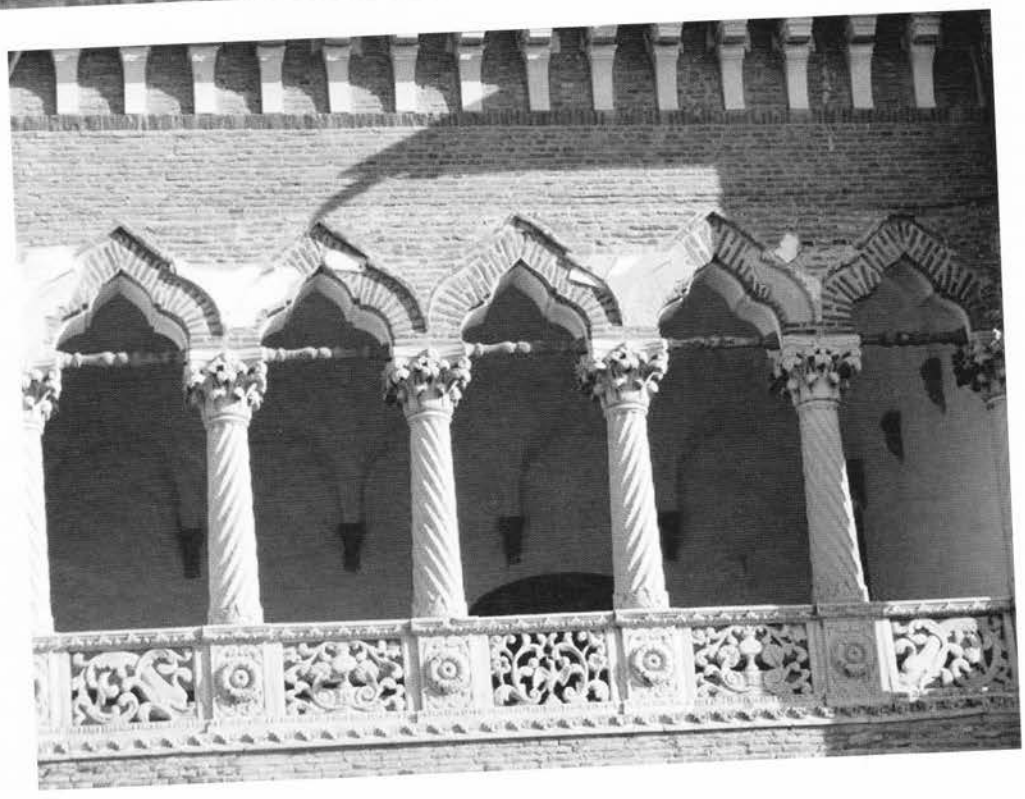
Pentru intrarea luminii, timp de milenii, ferestrele erau închise cu pergament sau cu hârtie unsă cu ulei (ca în China). Romanii foloseau încă din Antichitate ochiuri de geam montate în rame mobile.

Tehnica folosită pentru obţinerea sticlei – suflarea – nu permitea decât tăierea unor bucăţi mici de formă plană. De aceea, în marile deschideri ale catedralelor gotice erau montate vitralii din plăcuţe multicolore prinse într-o reţea de plumb. În gravura lui Dürer, *Sfântul Ieronim,* fereastra casei de locuit e alcătuită într-un mod asemănător, dintr-o plasă de fier în care sunt fixate funduri de butelie. În secolul XVII geamurile erau încă din ochiuri mici, cu deschiderea de maximum 40 cm. O casă de ţară folosea la o fereastră 1 sau 4 ochiuri (cum desenează copiii casele) iar un palat, un număr proporţional cu rangul proprietarului.

▼ Theodor Pallady
La fereastră, Place Dauphine
Muzeul Theodor Pallady, Bucureşti

▲ *Palatul Mogoşoaia*, 1702, Bucureşti

▶ *Palatul Mogoşoaia*, detaliu



BALCOANE ŞI TERASE

Icoanele pe sticlă din secolele XVIII–XIX (cum sunt cele de la Nicula, de lângă Cluj) sunt pictate pe astfel de mici plăci de sticlă de fereastră (cele de dimensiuni mai mari sunt sigur mai noi).

Abia în secolul XVIII, s-a folosit un nou procedeu de a turna sticla, ceea ce a dus la lărgirea ferestrelor dar şi la fabricarea unor oglinzi de dimensiuni considerabile.

Prin amplasarea lor pe faţadă, neregulat, după nevoi (ca în stilul gotic) sau simetric, într-un ritm regulat (ca în Renaştere), ca şi prin forma deschiderii, uşile şi ferestrele constituie elemente principale de compoziţie. Faţă de zidul faţadei, deschiderile acţionează ca elemente de contrast care o ritmează acţionând ca în muzică, prin alternarea de accente-sunete şi de pauze.

Faţada Universităţii catolice, din Alcala de Henares, Spania, e melodică prin inversarea triunghiurilor aşezate: cel din centru pe bază (format din uşa întunecată, balcon şi stemă), cele laterale pe vârf (de la ferestrele de jos evazându-se până la galeria de la etajul superior).

• **Balcoane, terase şi pridvoare.** Spaţiile de trecere dintre interior şi natura din jur sunt alcătuite din *prispă* sau *pridvor,* adăpostite, ca şi *foişorul,* sub acoperiş, sau din *balcoane* şi *terase* deschise, neacoperite.

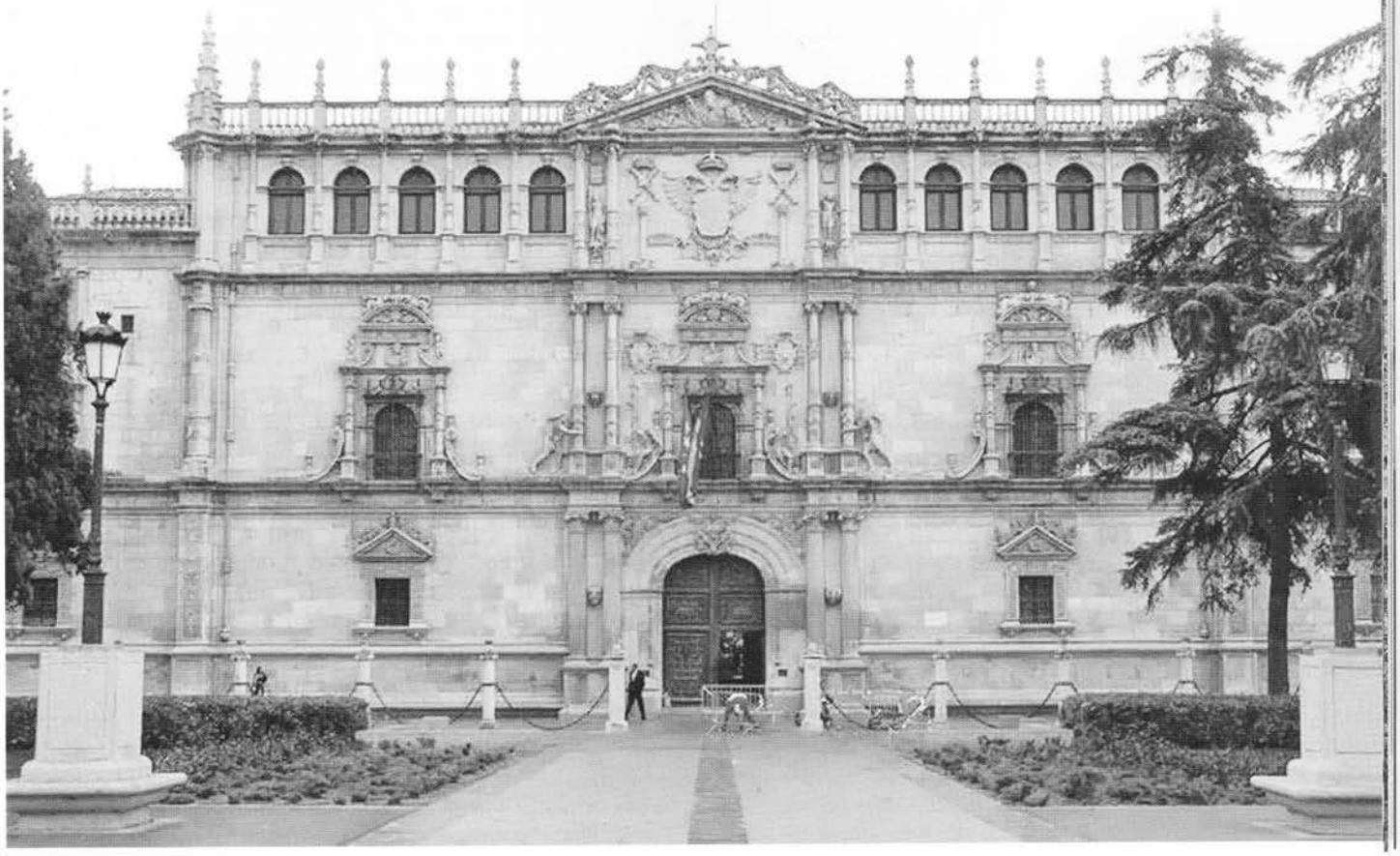
Primele sunt mai frecvente în zonele cu climă temperată, pe când ultimele sunt preferate în ţinuturile calde şi uscate.

În arhitectura tradiţională românească *prispa* este una dintre cele mai originale componente ale casei ţărăneşti.

Locuinţa domnească sau *boierească* avea şi ea *pridvor* (cum se mai păstrează la Mânăstirea Plumbuita, la casa lui Matei Basarab).

Cele mai frumoase deschideri au însă fără îndoială conacele lui Constantin Brâncoveanu, cum sunt cele de la *Mogoşoaia.* Venind dinspre oraş vezi întâi foişorul la care duce scara cu balustrada sculptată în piatră. Pe cealaltă parte a casei, faţada care priveşte spre lac desfăşoară o largă terasă acoperită (o loggie).

▼ RODRIGO GIL DE HONTASON şi PEDRO DE LA COTERA
Colegiul San Ildefonso,
1543,
Alcala de Henares, Spania



PRIDVORUL ROMÂNESC

În construcţiile în *stil brâncovenesc, pridvorul* te întâmpină peste tot, ca o îmbrăţişare prietenească, invitându-te ca pe un oaspete ales să păşeşti printre coloanele şi balustradele de piatră înflorite cu măiestrie. La palate (ca Potlogi), la mănăstiri (ca Hurezu) sau la biserici s-au adăugat la intrare adevărate saloane deschise.

Aceeaşi largă respiraţie a fost creată şi în interior prin înlocuirea zidului dintre naos şi pronaos cu arcade susţinute de coloane, unificând spaţiul.

Şi în deceniile următoare ale secolului XVIII, din ce în ce mai multă sculptură ornamentează intrările, bujorii şi lalelele care se înlănţuie pe chenarele uşilor şi ferestrelor au volume bombate, ca pline de sevă, iar printre ele apar şi figurile unor sfinţi apostoli (de la *Biserica Colţea,* din Bucureşti) sau chiar Samson luptându-se cu leul (la *Biserica Stavropoleos,* din Bucureşti). La sfârşitul secolului XIX şi începutul secolului XX, arh. Ion Mincu, pentru a continua stilul autentic românesc, a transpus foişorul şi cerdacul cu arcade polilobate în construcţii de oraş. *Bufetul de pe Şoseaua Kiseleff* fusese proiectat ca pavilion al României la Expoziţia Internaţională de la Paris, din 1889.

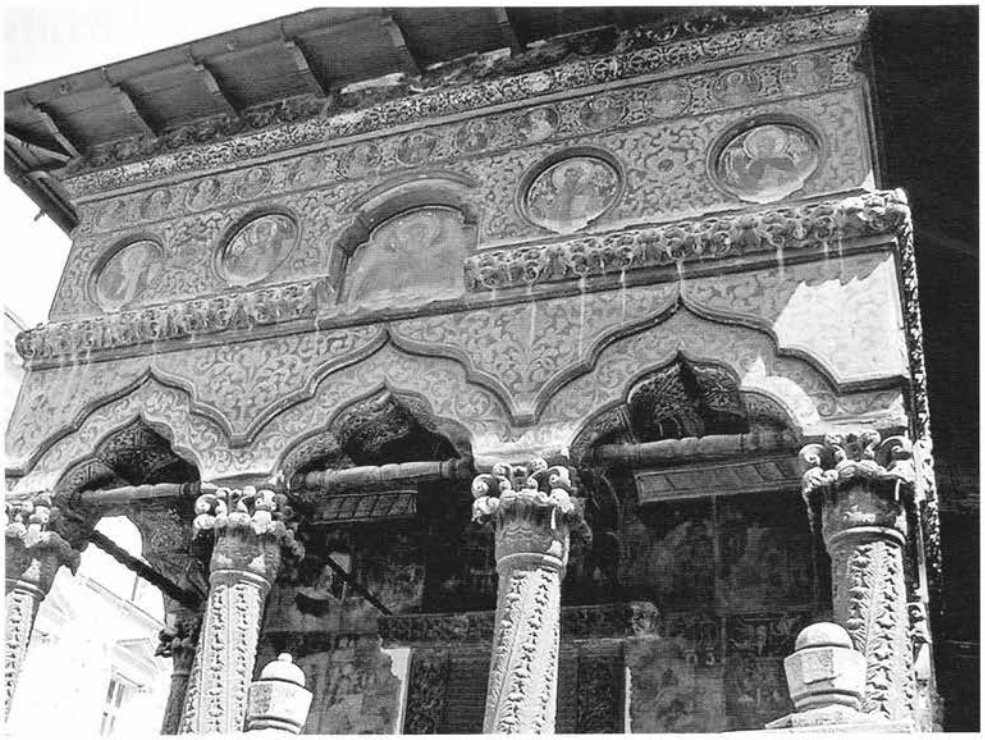
În clădirea *Şcolii Centrale de fete,* din Bucureşti, Ion Mincu a grupat clasele în jurul unei curţi interioare mărginite de o galerie cu coloane şi arcade închise cu geamuri. El relua aici un obicei, practicat din secolele trecute în locuinţele de oraş, de a proteja prispa prin panouri cu ochiuri mici de sticlă prinse în cadre de lemn.

În oraşe, *prispa* a fost închisă cu geamuri (cum se poate vedea şi azi la multe case din Bucureşti, de pildă *casa Melik,* de pe strada Spătarului).

Arhitectul C. Joja, în studiul său asupra plasticii faţadei, vedea în această lucrare a tradiţiei populare o cale de dezvoltare mai departe a arhitecturii româneşti originale.

El observa că prin realizarea pridvorului închis în materiale moderne, metal şi sticlă, faţada devine străvezie, dând impresia de „spargere a cutiei", permiţând aceeaşi comunicare liberă între interior şi exterior ca şi în casa ţărănească cu prispă.

Ion Mincu (1851-1912)
Arhitect român, format la Paris, continuator al tradiţiei naţionale în „stilul românesc", adaptat la construcţii particulare (Casa Lahovary) sau publice (Şcoala Centrală, Bufetul de la Şosea). A fost profesor la Şcoala de Arhitectură, care a funcţionat din 1892 la Bucureşti, fiind şi preşedintele Societăţii Arhitecţilor Români.



◀◀ *Palatul Mogoşoaia*, detaliu

◀ *Biserica Stavropoleos*, detaliu

◀ *Hanul Iui Manuc*, 1812, Bucureşti

◀◀ *Biserica Stavropoleos*, Bucureşti

SPAȚIUL EXTERIOR (câteva noțiuni de urbanism)

▶▶▶ Antoine Watteau (1684-1721) ***Îmbarcarea pentru insula Cythera***, 1717 *Muzeul Luvru*, Paris

Urbanismul este știința și arta de a proiecta și construi localități noi și de a le sistematiza pe cele existente. (*Dicționarul limbii române*, 1980)

Gruparea caselor, străzilor, orașelor, plasarea zonelor de producție, comerciale sau de locuit, au variat foarte mult după situarea geografică și evoluția în timp.

▶▶▼ Parcul Palatului Versailles

De obicei așezările omenești s-au statornicit lângă o apă curgătoare.

În vechime erau preferate dealurile care dominau văile din jur, oferind vizibilitate și condiții bune de apărare. *„Acros-polis"* (ca *Acropole* din Atena) înseamnă *orașul de sus*, rezervat conducătorilor, în jurul căruia locuia poporul mărunt.

▶ Miniatură, sec. XV

▼ Orașul Palmanova, detaliu, 1717, Italia

Uneori casele orașelor și satelor erau înșirate de-a lungul drumului principal. Cele mai multe burguri medievale s-au dezvoltat în Europa la răscrucea drumurilor comerciale. Apărate de ziduri și turnuri (ca Brașovul sau Sibiul), casele, construite pe terenuri înguste, își ridicau acoperișurile povârnite, sprijinindu-se una de alta. Preferința artiștilor Renașterii italiene pentru figuri geometrice regulate, simetrice, vizibile în clădirile pe plan central (catedrala *San Pietro*, în proiectul lui Michelangelo sau *Vila Rotonda*, de Palladio) a dus și la crearea unor orașe ideale, cu contur circular și străzi în raze, ca *Palmanova*. Unele orașe, construite pe teren viran, au permis o trasare a planului de ansamblu de o mare regularitate. Astfel, Petersburgul, întemeiat de Petru cel Mare în secolul XVII, în vederea dezvoltării maritime a Imperiului Rus, a fost proiectat de arhitectul francez Leblond aproape ca o tablă de șah, așa cum s-a întâmplat mai târziu în New York.

Estetica grădinilor. Felul în care e apreciată de către locuitori relația cu natura se vede de la *glastra* cu flori din fereastră la *grădina japoneză*, mică de câteva palme și până la *parcul* întins ca o pădurice al unor castele (ca Versailles) sau orașe (Central Park din New York sau Grădina Cișmigiu, din București).

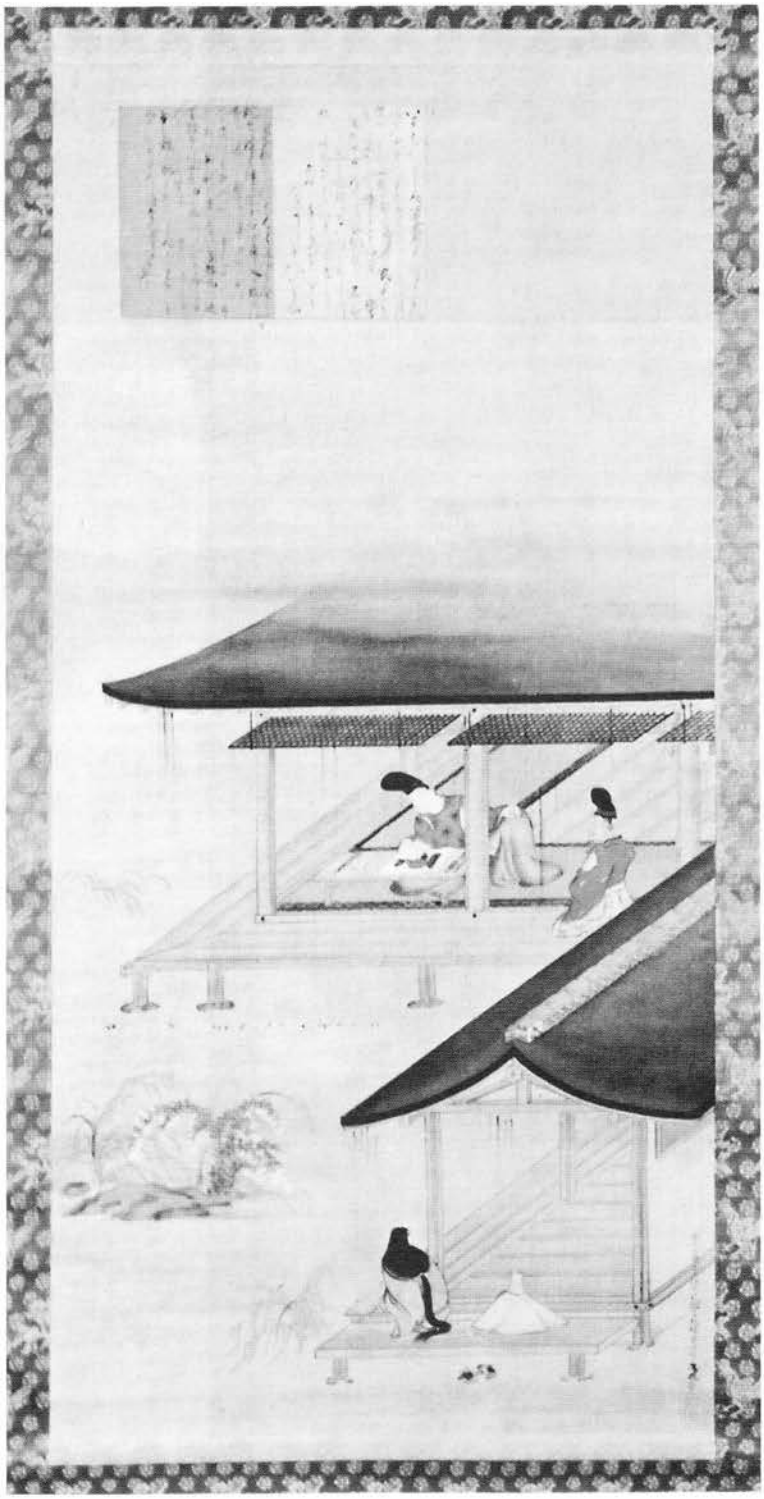
De-a lungul timpului, grădinarii-artiști au compus *parcuri* proiectate ca *opere de arhitectură*, sculptând stâncile, tunzând tufișurile și armonizând pictural culoarea florilor. Concepția lor a oscilat între cei doi poli, clasic și romantic, definind locul resimțit de om în lume. Regăsim astfel raportul om/univers de tip clasic în tendința de stăpânire asupra naturii, afirmată la Versailles. Pe terenurile mlăștinoase de lângă Paris apele au fost prinse în bazine de piatră sau puse să țâșnească în fântâni arteziene ca imense flori rotitoare.

Vegetația a fost îngrădită în forme geometrice regulate, tufișurile tunse în volume de con, sferă sau cilindru.

Statuile înfăţişând personaje din Antichitatea clasică populează acest eden al raţiunii triumfătoare, denumit de obicei *parc francez*. Dimpotrivă, *în parcul englez* atitudinea romantică inversează raportul, considerând omul doar o parte a creaţiei. Sub influenţa extrem orientală, în sec. XVIII, mai ales în Anglia, dragostea pentru *natura sălbatică* a dus la menajarea structurii reliefului şi la ajustarea discretă a implantării pomilor sau florilor, încât peisajul să nu pară atins de mâna omului. Ca şi în parcurile de vară chinezeşti, cărarea şerpuieşte pe malul apei, iar la fiecare cotitură privelişte oferă surprize, ca în fundalul tabloului lui Watteau – *Îmbarcarea pentru insula Cythera.*

RELAȚIA DINTRE OM ŞI UNIVERS

În decursul timpului, omul s-a detaşat treptat de natura din jur, creându-şi primul strat izolator – haina –, apoi al doilea – casa –, trecând de la traiul nomad, sub cerul liber, (eventual doar adăpostit în peşteri, sub cort sau în căruţa cu coviltir) la locuinţa stabilă, dezvoltând-o până la castelul fortificat şi ajungând în final să conceapă oraşul modern şi racheta cosmică, cu microclimatul ei artificial.



Progresul şi-a urmat cursul, sporind mereu confortul: încălzirea a trecut de la focul cu lemne la calorifer apoi la aerul condiţionat, care şterge diferenţa între anotimpuri la fel cum iluminatul modern poate face din noapte zi etc.

Şi totuşi nostalgia „revenirii la natură", la condiţia firească şi cea mai agreabilă a vieţii omeneşti, se face simţită într-o formă sau alta în toate stilurile care s-au succedat alternându-şi formele.

Arhitectura a înregistrat cel mai spectaculos pendularea de la o viziune clasică (în care omul a dominat natura prin raţiunea sa ordonatoare, impunându-i formele geometric regulate ale templelor greceşti sau ale palatelor Renaşterii) la una anticlasică (în care fiinţa umană şi-a recunoscut neputinţa în faţa forţelor nestăvilite ale cosmosului, s-a închinat în faţa eternităţii divine în catedralele gotice sau baroce şi şi-a împodobit cu vegetaţie sălbatică saloanele în stil rococo sau Art Nouveau).

Să ne oprim la câteva exemple de realizare a unui echilibru armonios a vieţii unora dintre locuitorii planetei albastre cu mediul lor firesc. E drept că toate se află în regiuni privilegiate, cu climă temperată (nici la poli, nici la ecuator).

În casa ţărănească analizată într-un capitol precedent ni se dezvăluia vegetaţia din jur în deschiderea largă a pridvorului. Picturile lui Grigorescu au surprins integrarea firească a omului în natură în viziunea sa poetică asupra satului de altădată înecat în verdeaţă. Însă la fel cum portul popular de tradiţie străveche îi ajuta pe ţărani să se deosebească (prin formele cilindrice, compacte, şi prin culoare – alb, negru, roşu) de ambianţa vegetală neregulată, dominată de verde, şi casele ţărăneşti se disting de natura din jur prin volumele geometrice regulate, ca şi prin albul zidurilor văruite. Prin acordul armonios al volumelor statice, rezultat al gândirii ordonate, omul îşi impune hotărât prezenţa în natură, organizându-şi construcţiile conform unei scheme clare, geometric regulate. Spre deosebire de stiluri ca barocul,

rococoul sau Art Nouveau, influenţate de vegetaţia naturală, cu formele ei curbe, asimetrice, neregulate, arhitectura noastră populară se înscrie în familia artei clasice.

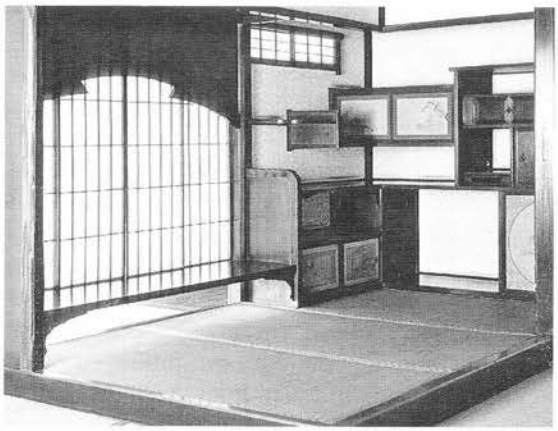
Cuibărite între soclul masiv şi acoperişul înalt, casele tradiţionale de sat, din toate regiunile ţării, au un aer de familie. Prin eleganţa proporţiilor şi stâlpii sculptaţi în lemn ai cerdacului, ele sunt un ecou al clădirilor domneşti (ca Mogoşoaia), boiereşti (ca Stoieneşti) sau mănăstireşti (ca Horezu) din stilul Brâncovenesc.

Casa japoneză tradiţională este fără îndoială exemplul cel mai cunoscut şi mai admirat al relaţiei cu natura, în care trăirea artistică rezultă din înţelepciunea adaptării la mediu.

Cutremurele de pământ, frecvente în insulele nipone presărate cu vulcani, impun construcţii uşoare, fără ziduri de piatră sau mobilier masiv. Casa nu are fundaţie înfiptă în pământ, ci este aşezată ca o tavă pe masă, sprijinită pe picioruşe.

Doar câteva grinzi susţin acoperişul iar pereţii sunt din panouri uşoare, glisante pe şine, permiţând varierea spaţiilor interioare sau deschiderea totală către grădină a unei camere, care devine astfel o terasă acoperită. Aspectul faţadei ca şi cel al încăperilor rezultă din alăturarea şi ritmicitatea unor suprafeţe plane, dreptunghiulare, simple, amintind de pictura lui Mondrian. Casa japoneză, lipsită de mese, scaune sau dulapuri înalte, e mobilată în principal cu „ta-tami", rogojina de înălţimea şi lăţimea unui om, care serveşte şi la stabilirea proporţiilor locuinţei (o cameră e proiectată să aibă podeaua sau pereţii dintr-un număr anumit de ta-tami). Pe rogojină se mănâncă, se doarme, iar unii călugări pelerini o rulează şi o pun pe creştet legată cu şireturi, ca pe o pălărie de paie. Podoaba principală a casei e un aranjament floral (de exemplu o floare, o frunză, un boboc) într-un vas potrivit cu el ca formă şi culoare, lângă care se derulează şi se atârnă o pictură verticală (kakemono) sau un poem, iar când floarea se ofileşte, totul se schimbă în funcţie de altă floare.

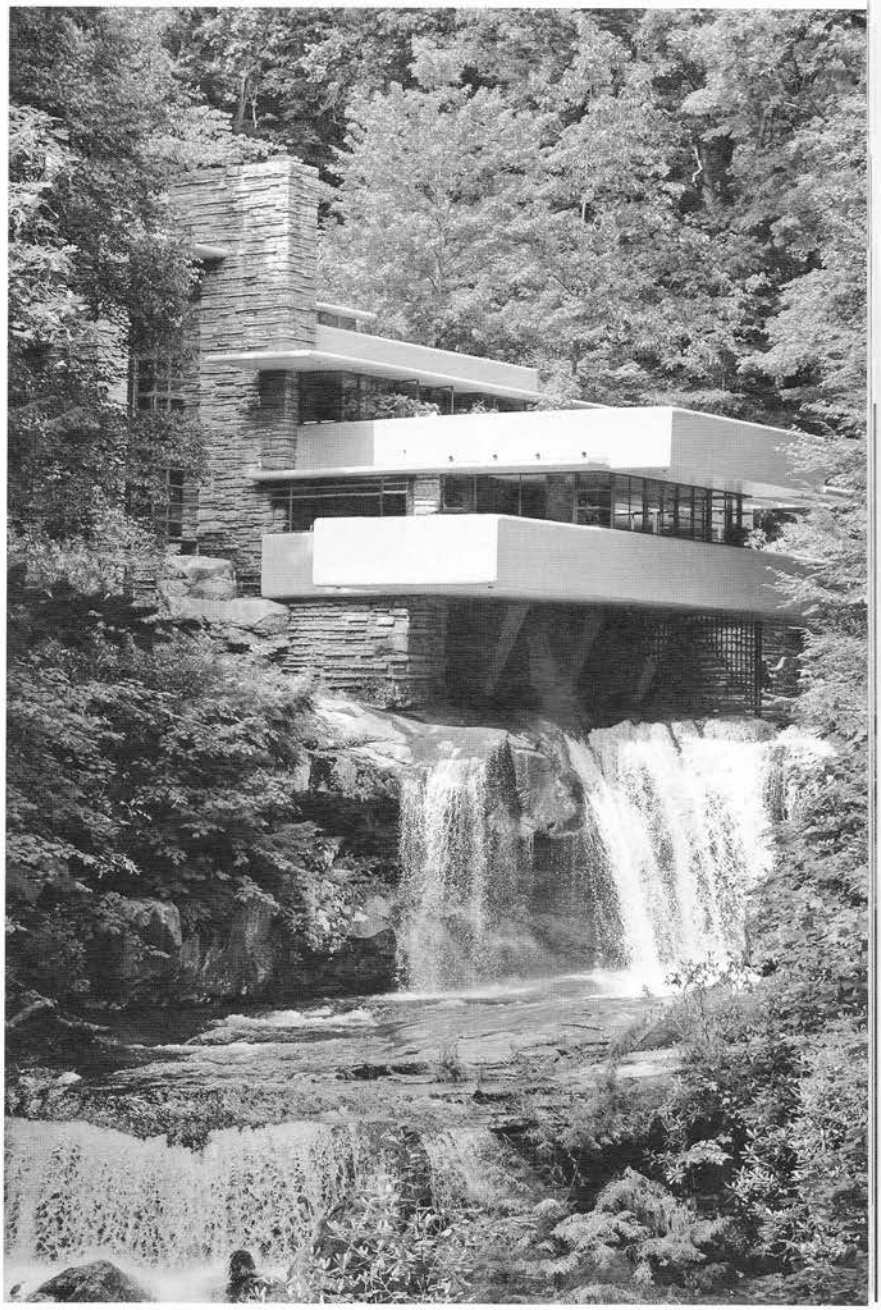
În 1936, arhitectul american Frank Lloyd Wright a urmărit aceeaşi implantare în natură în *Casa de pe cascadă,* construită deasupra unui mic curs de apă, din blocuri de piatră luate din împrejurimi şi bârne de lemn din pomii locali.



◀◀ Reizei Tamechika, ***Vânzătorul de oglinzi,*** kakemono, cca 1600, *Muzeul Naţional,* Tokio

◀ ***Palatul din Katsura,*** interior din camera imperială, sec. XVII, Japonia

▼ F. L. Wright ***Casa de pe cascadă,*** 1936, Bear Run Pennsylvania, SUA



CUM ESTE VĂZUT IDEALUL UMAN?

Potrivit viziunii asupra relaţiei dintre om şi univers, fiecare epocă şi-a construit un ideal de frumuseţe, înfăţişat în artele plastice dar transpus şi în arhitectură, în primul rând prin acordarea proporţiilor trupului cu cele ale construcţiilor.

Aşa de pildă, arhitectul Leon Battista Alberti explica armonia unei biserici din epoca Renaşterii prin asemănarea proporţiilor planului cu acelea ale unui om întins, cu capul la altar şi braţele în cruce figurând transeptul.

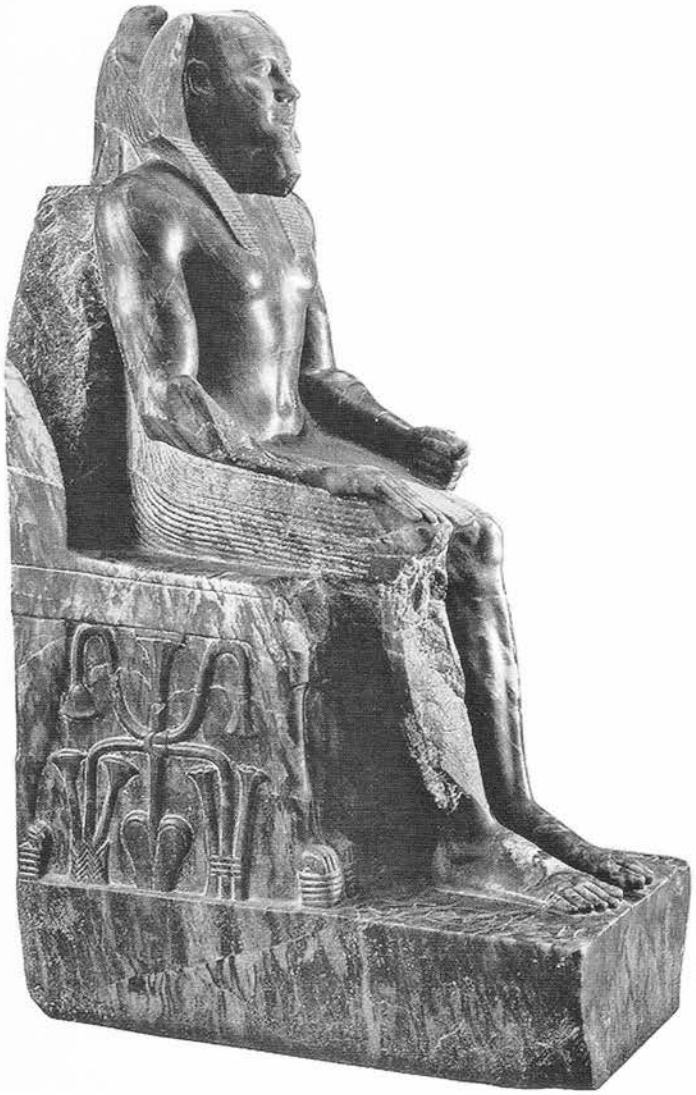
În secolul XX, arhitectul Le Corbusier a lansat *modulorul,* măsurând toate dimensiunile locuinţelor sale pentru a corespunde nevoilor de confort ale unui om cu înălţimea maximă de aproximativ 1,80 m. *Maşina de locuit* era astfel calculată ca şi un automobil, ergonomic.

Prezenţa umană s-a mai manifestat în arhitectură şi în diferite alte feluri; aşa de exemplu, stâlpii de susţinere, coloanele, au fost percepute întotdeauna ca substituiri ale fiinţelor umane, purtând povara construcţiei aşa cum ţinea Atlas Pământul.

Figurativul şi nefigurativul şi-au luat locul în aproape toate stilurile, desluşind în *atlanţi* sau *cariatide* idealul uman care stătea la baza edificiilor. În Egiptul antic coloanele colosale ale templelor evocau dimensiunile nepământene ale faraonilor, fiinţe perfecte, legând lumea

▸▾ *Faraonul Kefren,* Imperiul vechi (mileniul III î.H.), bazalt, *Muzeul din Cairo*

▾ ***Templul lui Amon din Karnak,*** Imperiul nou (mijlocul mileniului II î.Hr.), Egipt



◀ ***Împărăteasa Ariadna,*** 500, fildeș, *Muzeul Bargello,* Florența

◀◀ ***Capitel,*** sec. VI, *San Vitale,* Ravenna

astrelor de cea terestră. Capitelul figura uneori capul zeiței Hathor, cu urechi de vacă.

Coloanele cretane, scunde, subțiate la bază ca un ţăruș, erau o transpunere nefigurativă a înfățișării gimnastului cu trup subțire, ridicat pe vârful picioarelor, admirat pe stadioane.

Cele greceşti – dorice şi ionice – reprezentau zeii mitologici cu înfățișare umană ideală. Cariatidele Erechteionului rămân cea mai clară personificare a trunchiului de copac, primul element portant al arhitecturii.

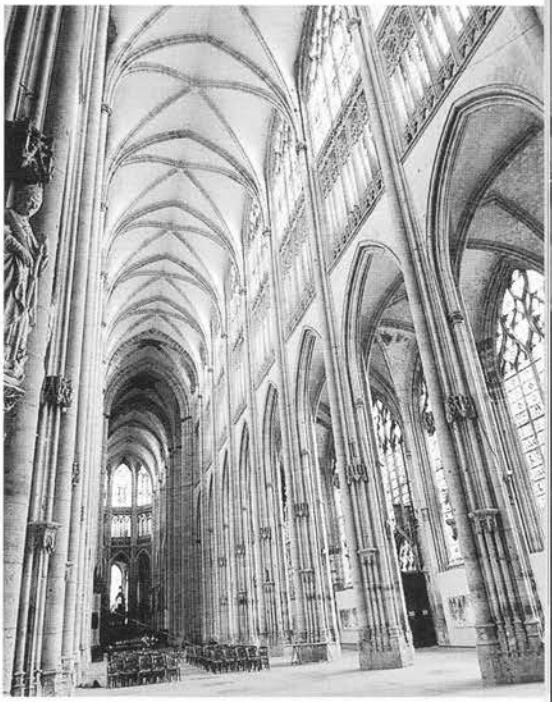
Coloanele Romei antice trădau programul împodobirii imperiale excesive în capitelul corintic ca şi în inelele proeminente ale fusului, transpuneri ale faldurilor togei.

Arta bizantină şi-a pierdut corporalitatea în favoarea *spiritualității* prin aplatizarea reliefurilor capitelurilor până la efectul de dantelă spartă.

Chiar şi *pilastrul fasciculat gotic* poate fi raportat la idealul uman contemporan, subțiratic şi alungit ca şi arcurile ogivale înalte, pe când gruparea la bază a nervurilor duce gândul la solidaritatea membrilor breslelor care, umăr la umăr, au lucrat la ridicarea catedralelor.

◀▼ ***Nunta lui Renaud de Montauban,*** miniatură, sec. XV, *Bibliothèque de l'Arsenal,* Paris

▼ Gotic francez sec. XV, *Biserica Saint-Ouen,* Rouen, Franța



PATRIMONIUL NAȚIONAL

▼▼ Interior al Mănăstirii Vacărești, 1916-1936, București

▼ Mănăstirea Văcărești, 1916-1936, București

După ce am privit și am încercat să înțelegem ce transmit atâtea edificii, rămase în picioare, ca prin minune, din diferite epoci ale istoriei, ne întrebăm: cum le păstrăm în continuare?

Cel mai aprig dușman al vechilor așezări este desigur progresul tehnic, în numele căruia „factorii de decizie" lipsiți de educație artistică sacrifică deseori trecutul pentru comoditatea prezentului (dărâmând de pildă construcții de valoare pentru a lărgi șoselele).

Comuniștii, trecând peste protestele specialiștilor, au demolat monumente neprețuite, cum era biserica mănăstirii Văcărești, din secolul al XVIII-lea, de o armonie a proporțiilor rar întâlnită, ornamentată cu sculpturi în piatră și picturi murale de o calitate excepțională. Tot ei au distrus centrele istorice ale unor vechi localități și intenționau să înlocuiască gospodăriile sătești cu blocuri lipsite de confort și frumusețe.

Nici astăzi însă, primejdia nesocotirii valorilor naționale reale nu a trecut cu totul, și orice cetățean avizat ar trebui să fie atent și, mai ales, să reacționeze imediat ce vede o neregulă. Așa de pildă, multe clădiri de epocă și chiar biserici și-au pierdut puritatea stilului inițial prin instalarea unor ferestre de termopan standard, fără a se ține seama că acestea pot fi comandate de orice formă și culoare, imitând pe cele vechi.

Forul care are datoria să vegheze la buna păstrare și conservare a acestor bunuri este Oficiul Național al Patrimoniului, pe a cărui liste sunt înscrise majoritatea operelor de artă și arhitectură care ne reprezintă și cu care ne mândrim. Acestea sunt ocrotite prin lege, care interzice orice intervenție asupra lor, doar specialiștii având voie să le întrețină și să le repare, pe baza unor proiecte aprobate de forurile competente (legea nr 422 din 18 iulie 2001, actualizată și completată în anii care au urmat). Calitatea de monument istoric este marcată printr-un însemn, iar desființarea, distrugerea, profanarea și degradarea se sancționează conform legii.

O CASĂ MEMORIALĂ - MUZEUL THEODOR AMAN

Vizitând casa artistului, aflată în centrul capitalei, peste drum de Muzeul Naţional de Artă, te întorci în secolul al XIX-lea, şi nu-ţi vine să crezi că se putea trăi tihnit şi chiar elegant fără lumină electrică, fără telefon şi fără computer. Theodor Aman (1831 – 1891) a răspuns perfect prin toată activitatea sa idealului generaţiei paşoptiste, de a „intra în Europa", după ce un secol şi mai bine orânduirea fanariotă împinsese cultura către cea a Imperiului Otoman. Format la Paris, el a pictat tablouri în toate genurile cultivate în Apus, portrete, compoziţii istorice, scene de gen, naturi moarte, şi a fost primul gravor, oferind publicului românesc imagini multiplicate cu valoare de originale. S-a străduit, în acelaşi timp, să organizeze viaţa artistică, să umple toate petele albe de pe harta picturii româneşti. A întemeiat prima Şcoală de Belle-Arte din Bucureşti, primul muzeu de stat şi primele expoziţii ale artiştilor în viaţă, după modelul Salonului parizian. El şi-a proiectat singur casa şi atelierul, în care îşi expunea lucrările şi dădea petreceri, şi şi-a sculptat câteva piese de mobilier.

▲ Muzeul Theodor Aman, 1869, Bucureşti

◀ Interior din Muzeul Theodor Aman, 1869, Bucureşti

Analiza plastică prin comparație

Ca o recapitulare, vă propun să aplicați cele citite, făcând în joacă schițe.

Comparând între ele mai multe lucrări cu același subiect, vom deosebi mai bine prin ce se distinge fiecare. Așa, de pildă, tema maternității, pe care am întâlnit-o tratată în pictură sau gravură în nenumărate feluri, revine și în sculptură în relief și în ronde-bosse. Analiza plastică va scoate în evidență posibilitățile expresive ale volumelor. Să nu uităm, în dialogul nostru cu imaginea, să ne punem întrebări ca:

- Ce sugestii transmite de la prima impresie prin silueta de ansamblu și prin acordul cromatic dominant? (de schițat în câteva linii și pete de culoare)
- Care sunt fețele importante ale statuii, variațiile pe aceeași temă? (pentru fiecare din ele vom face o schiță și o analiză separată)
- Ce se află în centrul geometric al imaginii?
- Care e centrul compozițional cel mai frapant (mai apropiat sau mai depărtat de centrul geometric) de la care începe drumul compozițional?
- Care e parcursul drumului compozițional indicat de centrele de interes care, prin modul

▶▼ Ion Irimescu
Mame cu copii,
fragment, bronz,
proprietatea artistului

▼ Lucca de la Robbia
Madonna del Roseto,
ceramică colorată,
Muzeul Bargello, Florența

în care se succedă acţionând pe rând asupra retinei, relatează acţiunea?

• Cum se leagă între ele imaginile care compun statuia?

• Cum e resimţit timpul? (static sau dinamic? în ce ritm?)

• Cum exprimă autorul relaţia om-univers? Clasic sau romantic?

• Cum apare idealul său uman?

• Cum e redat spaţiul? Cum arată soclul? Care e relaţia lui cu statuia?

• Care e rolul desenului?

• Dar al umbrei şi luminii?

• Din ce contraste cromatice e alcătuit acordul culorilor?

• Care sunt materialele, tehnica şi factura lucrării?

Veţi putea compara astfel monumentul cel mai apropiat de şcoală cu unul din cele reproduse în carte etc.

Efectele modificării compoziţiei în sculptură

Am văzut cum artiştii plastici creează mai multe variante ale unei lucrări. Să modificăm şi noi (în schiţe sau, dacă e posibil, pe computer) reproducerile unora dintre cele mai cunoscute sculpturi, eventual fotografiile unui monument local.

• Să-i schimbăm proporţiile (mai pe lung sau mai pe lat).

• Să-i mutăm centrul geometric şi centrele de interes, deturnând drumul compoziţional.

• Să-i adăugăm sau să-i eliminăm elemente ale imaginii.

• Să-i înlocuim volumele convexe cu altele concave şi invers.

• Să-i schimbăm materialul şi coloritul.

• Să o aşezăm pe alt soclu şi să o amplasăm într-altă parte etc.

Închipuiţi-vă, de pildă, cariatidele Erechteionului sau statuile ecvestre, grase ca lucrările lui Botero, sau făcute din ceramică policromă sau din oţel inoxidabil.

Cum ar arăta un bibelou, la alegere, ridicat la scară monumentală? (Operaţia inversă se face, din păcate, prea des, iar Statuia Libertăţii sau Venus din Milo devin „suveniruri" sau brelocuri)

Câteva sugestii

• Depistaţi o sculptură care face parte, prin valoarea artistică, din patrimoniul naţional şi argumentaţi alegerea ei.

• Gândiţi-vă ce statuie aţi plasa în curtea şcolii, ce mesaj ar trebui să aibă, ce mărime, ce soclu şi unde anume ar putea fi amplasată? Propuneţi eventual o schiţă cu un proiect propriu.

• Examinaţi monedele – vechi şi noi – pe care le aveţi la îndemână (cu atât mai bine dacă în muzeul local există o secţie de numismatică) faceţi un negativ în gips după una din ele, apoi turnaţi pozitivul.

• Modelaţi în lut un fluier popular cu o imagine la alegere.

• Imaginaţi şi executaţi din papier mache o mască de carnaval şi pictaţi-o.

• Controlaţi dacă statuile din piaţă sau parc au etichete cu titlul lucrării, numele autorului şi datele lui biografice. Dacă nu, propuneţi primăriei, argumentând cu o prezentare scurtă asupra statuii şi valorii ei, să ia măsuri pentru a remedia aceste lipsuri.

◀ Fernando Botero (n. 1932) *Călăreţ*, 1984, bronz

Analiza plastică prin comparație

• Comparați între ele două construcții cu aceeași funcție:

– o biserică din cărămidă sau piatră și una de lemn;

– o locuință de oraș (eventual un apartament la bloc) și una populară, din zonă, schițându-le planul și elevația, precum și o plasare în perspectivă cavalieră.

• Comparați între ele două construcții cu funcții și programe diferite (de exemplu, o școală și un spital).

• Comparați clădirea cea mai impunătoare din localitate sau din cartier cu cea care vă place personal cel mai mult și argumentați alegerea.

Nu uitați să urmăriți în fiecare exemplu aceleași întrebări, pe care le-am pus până acum oricărei imagini tridimensionale, pentru a nu scăpa nimic din ceea ce comunică.

Câteva sugestii

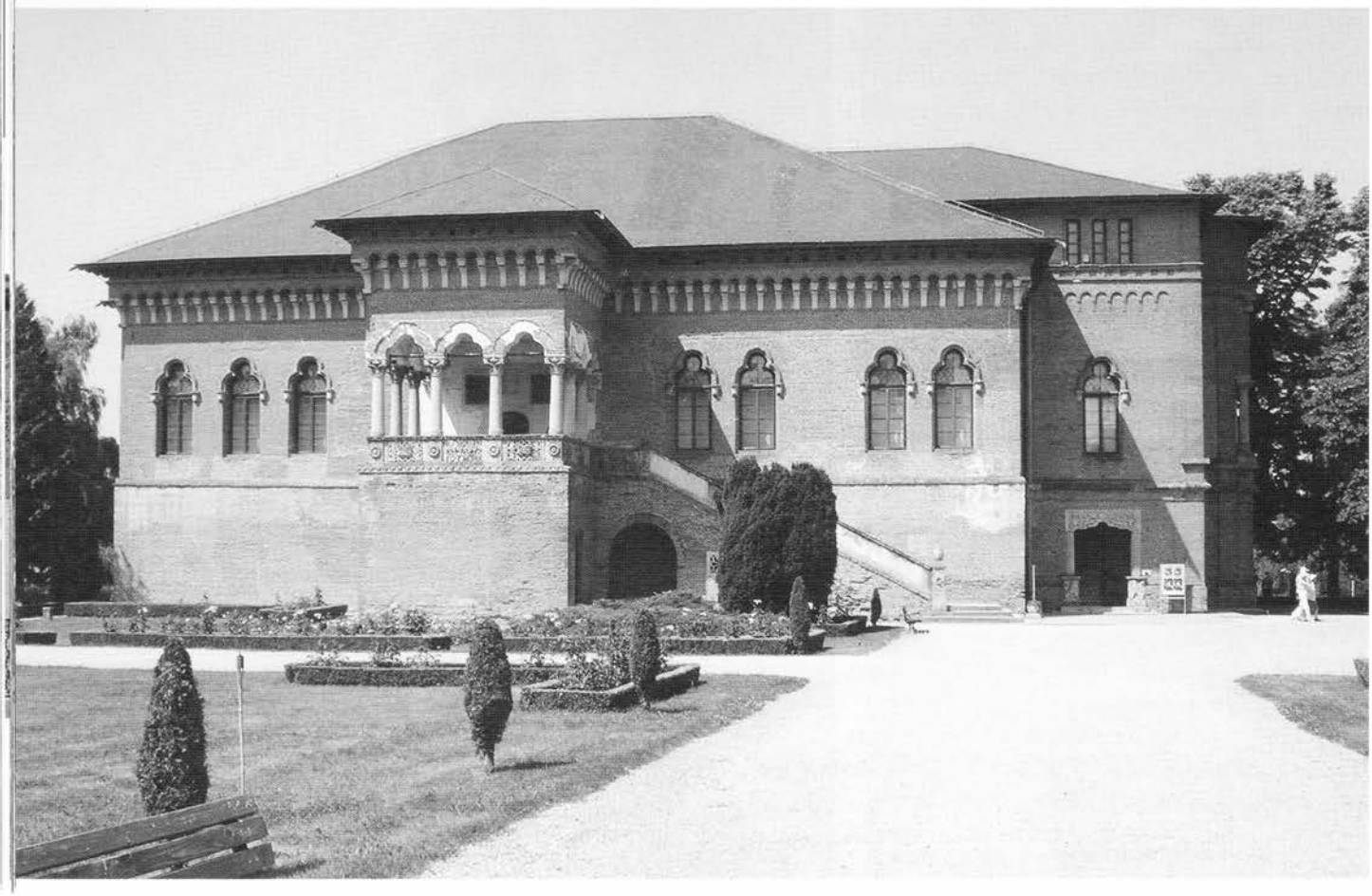
• Aflați care este construcția, considerată monument istoric și de artă, cea mai apropiată de școală și interesați-vă cum este organizată acțiunea de conservare și dacă are nevoie de restaurare.

• Aflați care este ultima clădire ridicată în zonă, analizați-i fațada pentru a constata în concluzie dacă are valoare artistică (în ce constau calitățile și defectele ei) și dacă se integrează în mod fericit (sau nu) în ambient.

• Încercați să stabiliți data aproximativă a construirii celor mai vechi case de pe strada școlii, privind cu atenție compoziția fațadei ca și ornamentele ei.

• Prezentați una din aceste case (oral sau în scris) ca un ghidaj pentru turiști, pornind de la istoricul localității și ținând seama de componența grupului căruia vă adresați (copii sau adulți, străini etc), le puteți traduce și în altă limbă.

▼ *Palatul Mogoșoaia*, București, 1702



Efectele modificării compoziției în arhitectură

Construcţiile nu rămân de obicei neschimbate, aşa cum au fost proiectate şi realizate de arhitectul care le-a creat, fiecare nouă generaţie de locatari reamenajând câte ceva după nevoile şi gustul propriu.

Să nu uităm însă că orice clădire e o compoziţie vizuală, de o valoare artistică mai mică sau mai mare, dar care transmite inevitabil un mesaj către privitori.

Pentru a sesiza punctul de echilibru atins de toate elementele imaginilor marilor monumente din istoria arhitecturii, să ne jucăm: să schimbăm (în schiţe sau, dacă e posibil, pe computer) compoziţia faţadelor unora dintre cele mai cunoscute clădiri, ca de pildă „Parthenonul" din Atena:

• Să-i modificăm proporţiile (mai pe lung sau mai pe lat).

• Să-i schimbăm planul, introducând o încăpere sau o aripă în plus.

• Să-i înlocuim coloanele şi frontoanele cu altele baroce (coloane torsionate în tirbuşon şi frontoane sparte).

• Să-l compunem asimetric.

• Să-i colorăm fiecare coloană în altă culoare etc. etc.

Câteva sugestii

• Gândiţi-vă la modalitatea de a rupe monotonia unui front de blocuri.

• Propuneţi o clădire care lipseşte în localitate (oraş sau cartier), ca de pildă, o colecţie sau un muzeu de artă populară a regiunii şi schiţaţi-i proiectul (în plan şi elevaţie).

• Propuneţi amenajarea unei case memoriale (în care a locuit un personaj de vază).

• Desenaţi planul şi elevaţia clasei şi propuneţi un plan de reamenajare a interiorului. Faceţi acelaşi lucru şi pentru sala de festivităţi a şcolii.

Proiectaţi în schiţe recompunerea grădinii şcolii, având în vedere funcţiile pe care le îndeplineşte.

Desenaţi schiţe de amplasare a unor statui descoperite şi alese din atelierele unor sculptori locali în holul de intrare, în sala de festivităţi sau în grădina şcolii.

▶▶ *Ubu Rex* cu scene din *Macbeth*, de ALFRED JARRY şi WILLIAM SHAKESPEARE, regia, scenariul, scenografia şi ilustraţia muzicală – SILVIU PURCĂRETE, TN Craiova, 1990

▼ *Parthenonul, Acropole,* sec. V î.H., Atena

III. ARTELE CINETICE

Artele plastice nu mai sunt, din secolul al XX-lea, doar picturi sau sculpturi împietrite pentru eternitate, de la mobilele lui Calder, legănate de curenții de aer, la producțiile video actuale. Deseori atenția privitorilor a fost atrasă nu asupra produsului finit ci a procesului creației, ca în „action painting", a lui Jackson Pollock, stropind culorile pe pânza întinsă pe podea. Ieșind din muzeu în stradă, instalația sau happeningul au devenit spectacole în care deseori era implicat și publicul.

În paginile ce urmează ne vom ocupa de imaginile înzestrate de la început cu o însușire în plus, cea a mișcării – de artele cinetice.

Pentru a înfrunta complexitatea crescândă a problemelor propuse, trebuie să ne amintim mereu punctul de plecare, citirea unei imagini statice, deoarece ***același drum în citirea compoziției și aceleași mijloace de expresie*** *(desenul, umbra și lumina, culoarea, materialul) sunt valabile și pentru toate celelalte arte vizuale.*

Imaginea mereu schimbătoare a vieții noastre reale începe chiar cu noi, oamenii vii, având în vedere că propria noastră înfățișare, ca și mediul artificial în care trăim, sunt rodul – conștient sau nu – al unei neîncetate și mereu reînnoite creații. Vom examina, pe rând, ***primul strat****, al veșmintelor cu care ne acoperim (hainele, machiajul etc.), continuând cu cel* ***de-al doilea strat,*** *cu care ne înconjurăm (ambientul, interiorul locuinței) format din mobilier, perdele, vase etc.*

Hainele se uzează și se schimbă cel mai repede, ambientul ceva mai lent, totuși mai frecvent decât arhitectura, trainică, pe care o completează. Vom da importanța cuvenită tuturor funcțiilor obiectelor (cea utilă, cea de comunicare și cea estetică), punând, desigur, în lumină mai cu seamă aspectele artistice ale imaginii.

Aceleași probleme vor fi transpuse pe un plan mai înalt și mai complex, pe scena ***teatrului,*** *unde actorii costumați și decorurile, luminate cu pricepere, alcătuiesc tablouri din volume în mișcare, cu semnificații simbolice.*

Ne vom lăsa apoi atrași de cea mai populară artă a vremurilor noastre, ***filmul,*** *spectacol vizual prin excelență, încercând să demontăm procedeele prin care imaginea de pe ecran acționează asupra publicului.*

În sfârșit, ne vom opri la ***televiziunea*** *care face să pătrundă în casele noastre știri și aspecte din toată lumea (chiar și de pe Lună sau alte planete), acaparându-ne timpul și epuizându-ne energia dacă nu știm să-i rezistăm.*

Filmul video *și efectele obținute pe* ***calculator*** *vor alcătui finalul cărții deschizând, în același timp, o perspectivă pentru viitor.*

Atragem atenția, de la început, că piesele de teatru sau filmele propuse pentru a ilustra fiecare capitol reprezintă doar exemple orientative, care ne-au fost la îndemână. Ele pot și trebuie să fie înlocuite cu altele care, vizionate, au devenit experiențe personale.

Principalele întrebări pe care le putem pune oricărei imagini pentru a conștientiza – pe cât posibil – ceea ce ne comunică sunt aceleași:

– Cum este prima impresie? (dată de formatul, mărimea imaginii și acordul cromatic fundamental)

– Cum e trasat drumul compozițional?; ce se află în centrul geometric (dezvăluind o preocupare a autorului)?; care este centrul de interes cel mai frapant de la care începe citirea acțiunii?; cum se succedă celelalte puncte care atrag privirea trasând drumul compozițional?

– Care este personajul principal (unul sau mai multe, om sau obiect etc.) și cum dezvăluie el idealul uman al autorului?

– Cum se petrece acțiunea în timp? (static, dinamic, în ce ritm etc.)

– Cum e figurat spațiul? (de la prim-plan la infinit)

– Cum e încadrată imaginea și care e relația dintre om și univers? (rezultată din raportul erou / spațiu / timp, clasică sau romantică etc.)

– Care e rolul desenului? (de la contur la proporții etc.); care e rolul luminii și umbrei? (sugerate sau rezultând din volume în spațiu); care e rolul culorii? (prin efecte directe sau asociații); care e rolul materialului? (al sugestiilor polisenzoriale)

– Conștientizarea finală, rezultatul de ansamblu al comunicării care duce la evaluarea imaginii.

Să nu uităm că „revelația" sau trăirea supremă, „extazul", trebuie să fi fost sădite în opere de creatorii lor pentru a putea fi transmise și nu trebuie să cerem ca acestea să existe într-un „clip" de un minut sau într-un experiment nereușit. Să nu ne grăbim, însă, nici să condamnăm pripit.

Cel mai cinstit e să declari: Nu înțeleg deocamdată! Cine știe, poate în viitor...

1. ASPECTUL OMULUI ŞI AMBIENTUL SĂU

CE COMUNICĂ FĂPTURA UMANĂ ŞI ÎNVELIŞURILE EI

▸ **Tarzan** întruchipat de JOHNNY WEISSMÜLLER, 1930-1940

▸ Omul – imagine cinetică (*Vogue hommes*, sept/'93)

Spre deosebire de celelalte fiinţe, omul nu se arată aşa cum l-a creat Dumnezeu, ci într-un ambalaj făcut de el însuşi, ca o a doua piele. Imaginea propriei înfăţişări este singura „creaţie vizuală" pe care oricine este obligat să o practice toată viaţa, mai bine sau mai rău, cu mai multă sau mai puţină plăcere, conştient sau nu de valoarea ei artistică. Doar Tarzan, crescând printre animale, n-a simţit nevoia să se îmbrace (decât în filme...).

Peste acest strat, cel de-al doilea este cel al cuibului sau vizuinei multor fiinţe vii, format la om din obiectele cu care se înconjoară, cu care îşi marchează teritoriul şi care îi exprimă personalitatea. Chiar locuind temporar într-o cameră de hotel, fiecare lasă la vedere ceva ce-i aparţine şi care-l face să se simtă ca acasă.

Toate aceste „anexe", **costumaţia** (cuprinzând *vestimentaţia, coafura, machiajul* etc.), ca şi **ambientul** *(obiectele din jur)* îndeplinesc cele trei funcţii întâlnite până acum vorbind despre artele plastice şi decorative: **utilă, de comunicare** şi **estetică.**

1. Funcţia de protecţie este cu atât mai importantă cu cât mediul natural e mai ostil. Eschimoşii se învelesc în blănuri şi locuiesc în igluuri din gheaţă, scafandrii sau astronauţii se blindează împotriva diferenţelor de presiune, luând cu ei o parte din atmosfera respirabilă.

2. Funcţia de comunicare socială s-a născut din nevoia indicării prin semne vizibile a relaţiilor dintre membrii comunităţii.

Hainele, ca şi căminul, ne ajută să ocupăm locul cuvenit în rândul semenilor, de la coroana regală la şapca muncitorului şi de la tron la scăunelul cu trei picioare.

Cu cât rangul cuiva pe scara socială a fost mai înalt, au crescut şi dimensiunile siluetei umane (înălţată prin coroane, coifuri, pălării şi tocuri la pantofi şi amplificată în volum prin mantii largi sau fuste evazate). Odată cu ea a sporit şi mărimea încăperilor şi a mobilierului.

3. Funcţia estetică se manifestă în creaţia imaginii prin folosirea mijloacelor artei *(desen, umbră şi lumină, culoare, materialitate),*

pentru a exprima trăirile complexe stârnite pe cale vizuală.

Înfăţişarea omului, ca şi cea a obiectelor cu care se înconjoară, se supune aceloraşi legi ca şi oricare altă compoziţie artistică, poate fermeca prin calitatea ei sau poate stârni aversiune, cu diferenţa, însă, că aceste reacţii ale privitorului se răsfrâng direct asupra posesorului, calificându-l fizic şi psihic.

Relaţia dintre costum şi decor, dintre aspectul cuiva şi cel al mediului în care trăieşte, dintre hainele cu care se îmbracă şi obiectele din casă (sau de la slujbă) este uşor de observat.

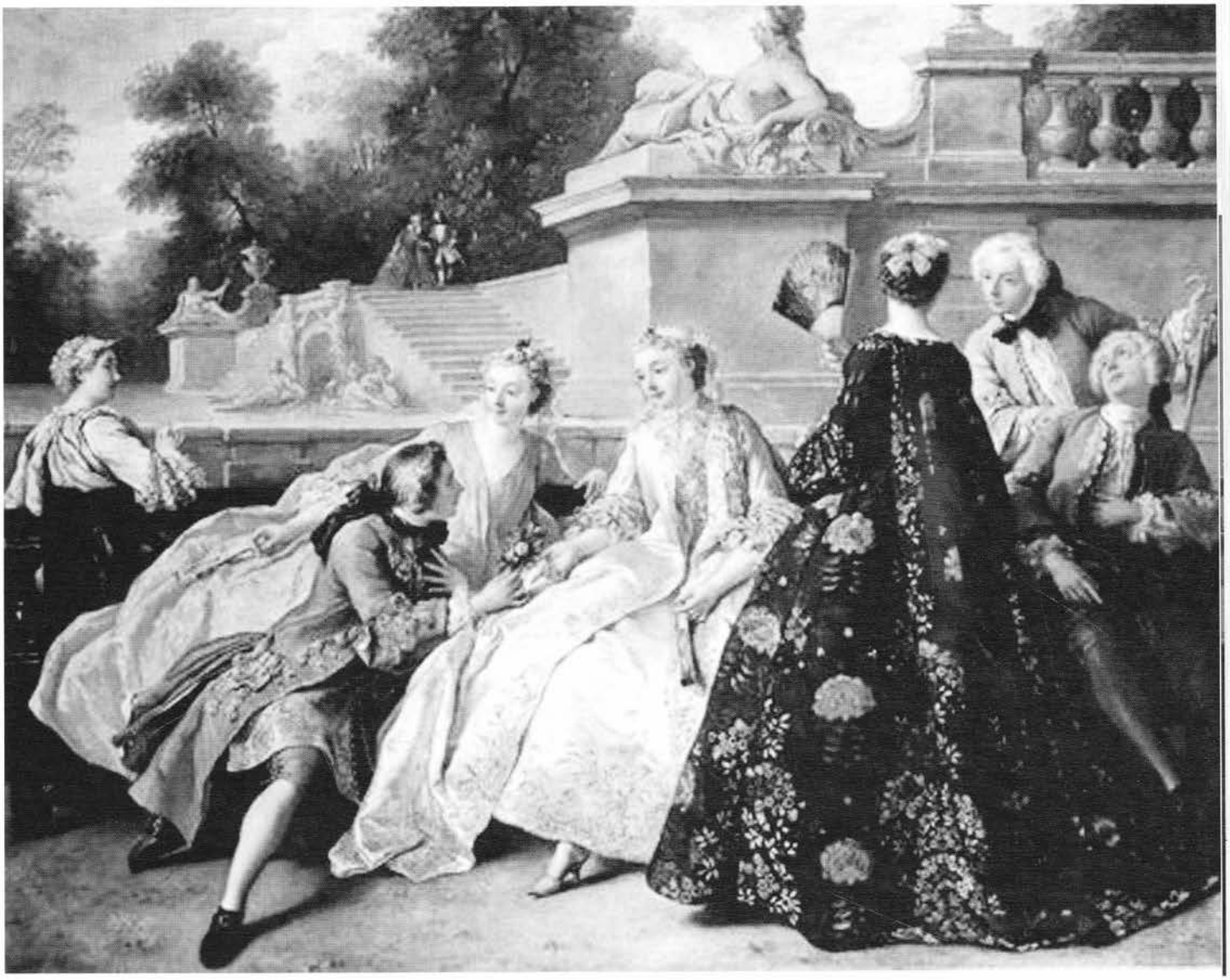
Ele se determină reciproc.

În sec. XVIII, când doamnele purtau rochii susţinute de oase de balenă sau sârme, ca nişte clopote, braţele fotoliilor erau scurtate şi împinse spre spate pentru a le face loc.

Mai importantă este însă regăsirea atât în decor ca şi în costum a aceloraşi forme sinuoase de crengi şi flori de câmp care vorbesc despre evaziunea nobilimii într-o lume de vis, în acelaşi timp naturală dar şi artificială, transpusă în materiale preţioase, lemn aurit, mătăsuri şi dantele.

◀ ***Fotoliu în stil Ludovic XV*** – rococo, *Muzeul de Arte Decorative*, Paris

▼ J. F. DE TROY, ***Declaraţia de dragoste***, 1731, stilul rococo, *Staatliche Schlösser*, Berlin



SCURT ISTORIC - OMUL ŞI COCHILIA LUI

Antichitatea şi Evul Mediu

▸ Mobilier şi costum în Grecia antică, sec.V î.H., pictură pe vas,

Decorul şi costumul au evoluat concomitent, determinate de nivelul material şi spiritual, de conjuncturi istorice şi geografice, de idealul artistic etc. Vom puncta numai câteva aspecte.

În preistorie, trecerea de la paleolitic la neolitic, urmare a primei mari revoluţii tehnice, explică vestigiile primelor locuinţe stabile (lacustre), dar şi a primelor războaie de ţesut, care au îmbogăţit garderoba (alcătuită până atunci doar din frunze şi blănuri), ca şi interiorul casei cu stofe din fibrele plantelor cultivate sau din lâna animalelor domesticite.

Întreaga *Antichitate,* din Egipt până în India, din Creta în Grecia şi Roma, şi-a împodobit construcţiile cu coloane, aşezate în temple în jurul statuii zeului, pe când locuinţele erau structurate invers, închise cu ziduri spre exterior şi având coloanele în centru, în curtea interioară. Mobilierul – lăzi, paturi, jilţuri – era redus, funcţional, chiar când era lucrat cu migală, din materiale scumpe.

Costumul a adoptat şi el soluţii tehnice extrem de simple. Ţesăturile erau tăiate drept, rupte „pe fir", nu răscroite, de parcă nu ar fi existat foarfecă, de forma unor cearşafuri aşezate pe trup în fel şi chip. Prin marea varietate a dispunerii lor, de la ştergarul înfăşurat pe şale de faraoni dar şi de sclavi, până la toga de purpură a împăraţilor romani, drapajele au remodelat înfăţişarea umană în compoziţii expresive, amintind prin monumentalitate coloanele templelor şi palatelor.

În *Evul Mediu timpuriu* (sec. IV–XII), în Imperiul Bizantin, în cel Arab ca şi în Europa

▸ Drapaj antic grecesc, ***Primăvara,*** sec. I, Pompei, *Museo di Napoli*

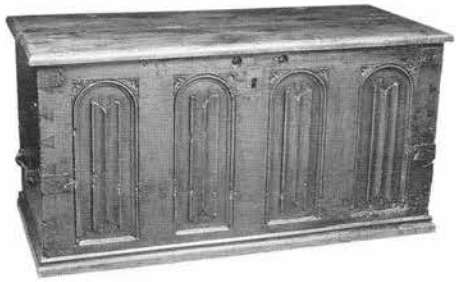
▸ ***Împărăteasa Teodora,*** mozaic, sec. VI, *San Vitale,* Ravenna

apuseană în vremea stilului romanic, s-au ridicat construcţii din ziduri pline, cu deschideri mici, cu arcuri semicirculare şi bolţi pe pandantivi. Mobilierul masiv era cioplit în lemn cu motive arhitecturale la care se adăugau elemente populare. Costumul folosea şi el croielile cele mai simple, din pătrate sau cercuri (păstrate şi astăzi în rasa unor ordine călugăreşti). Prin suprapunerea mai multor straturi era obţinută supradimensionarea siluetelor, masive ca şi arhitectura, voit impunătoare, ale stăpânitorilor laici sau clerici. Strălucirea bogăţiei era adăugată prin brodarea cu fir de aur şi încrustarea cu perle, pietre semipreţioase sau sticlă colorată.

Stilul gotic, dezvoltat în oraşele europene în sec. XIII–XV, a ilustrat o altă mare revoluţie tehnică. Folosirea în arhitectură a arcului frânt a permis înălţarea scheletelor de piatră ale catedralelor şi completarea golurilor cu vitralii. Şi în mobilier, scândurile masive de lemn au fost înlocuite cu rame şi plăci traforate.

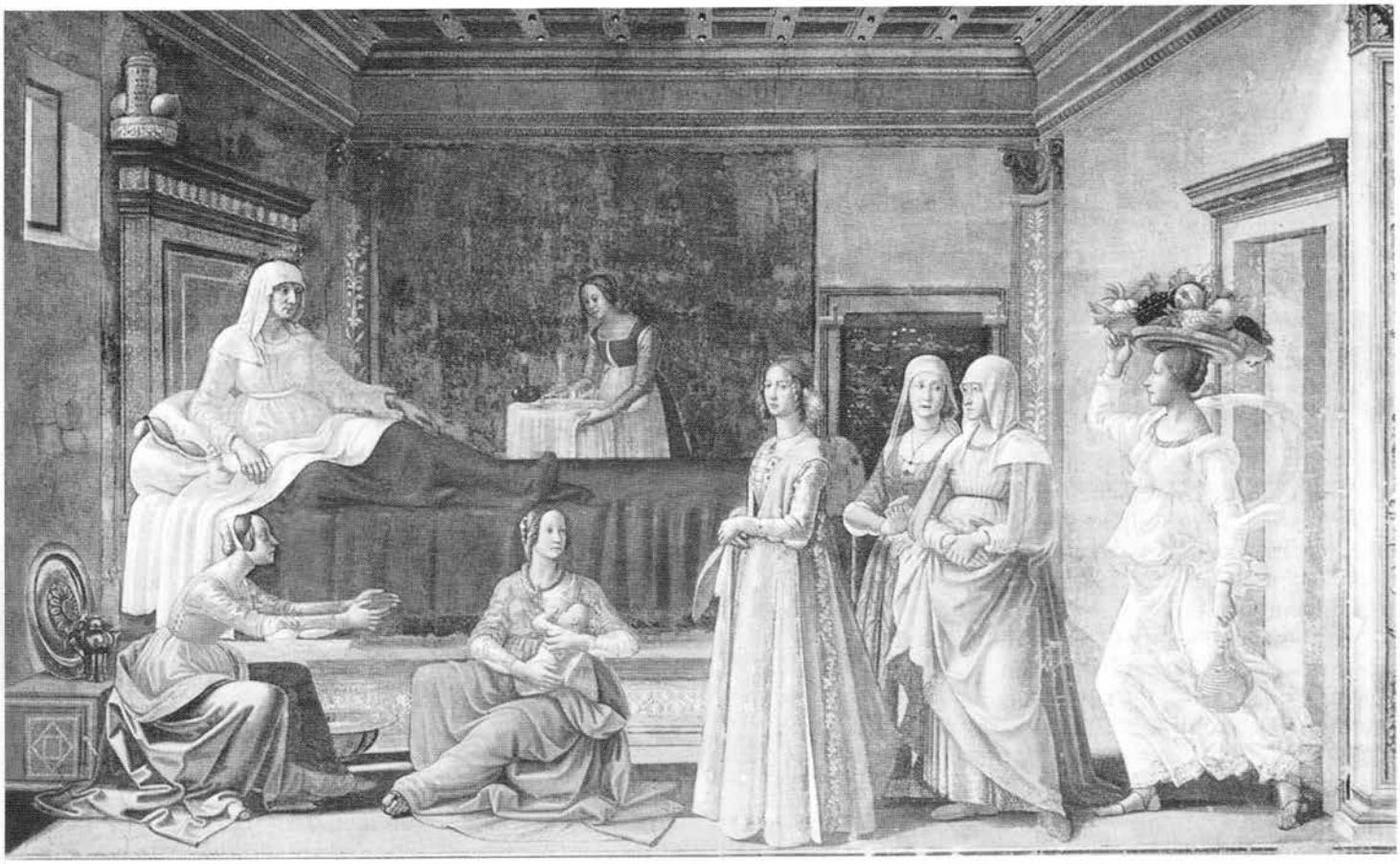
Veşmintele nu au mai fost lucrate în casă ci de către profesionişti din breasla croitorilor. Rochiile, jachetele şi ciorapii-pantaloni au fost mulate pe corp, subţiind silueta potrivit idealului de frumuseţe al epocii, prin croiala în bie, pense şi clini.

◀ ***Filip cel Bun şi curtea sa,*** miniatură flamandă, 1448, *Bibliothèque royale de Belgique*



◀ Ladă gotică, sec. XV

◀ ***Christine de Pise,*** miniatură franceză, începutul sec. XV



▲ Domenico Ghirlandaio, ***Naşterea Sfântului Ioan Botezătorul,*** *Biserica Santa Maria Novella,* Florenţa

▶ D. Velazquez, ***Meninele,*** detaliu cu Infanta Margherita, sec XVII, *Muzeul Prado,* Madrid

▶ J. Vermeer van Delft, ***Paharul de vin,*** 1661, *Staatliche Museen,* Berlin

Renaşterea şi barocul

În *Renaştere* (sec.XV–XVI), pornind din Italia, noul progres al cunoştinţelor a făcut ca raţiunea să joace un rol important în trăirea artistică, readucând în imagini geometria regulată, măsura umană, atenţia pentru armonia proporţiilor, alimentate de exemplul Antichităţii clasice. Orizontala, cubul şi sfera domină în arhitectură, mobilier, ceramică şi costum.

În sec. XVII, *barocul* îşi are originea în viziunea gravă a bisericii catolice asupra forţelor divine, care animă forme colosale. Unduirea valurilor mării se regăseşte în volutele altarelor, coloanele răsucite, frontoanele sparte, mobilele sculptate.

Costumele marcau ierarhia socială, culminând în supradimensionarea fustelor la curtea Spaniei (Velázquez). În acelaşi timp, Provinciile Unite (viitoarea Olandă), republică burgheză, îşi crea interioare şi costume funcţionale, confortabile, solide (Vermeer).

În a adoua parte a secolului al XVII-lea, Franţa a dominat scena lumii, pe care primul actor era „Regele Soare", Ludovic al XIV-lea, cu peruca lui leonină, iar decorul era palatul şi parcul de la Versailles ilustrând stăpânirea raţiunii umane asupra naturii (pag. 176–177).

În sec. XVIII, la modă era *rococo*-ul, născut în saloane (în Franţa lui Ludovic al XV-lea), oglindind joaca de-a libertatea, evaziunea în natura sălbatică. Floricelele de câmp se regăsesc pe pereţi, în mobilierul aurit, pe caleştile pictate şi pe hainele de mătase brodate.

◂ ***Versailles*** – interior, *Sala Oglinzilor,*

◂ ▾ H. Rigaud, ***Ludovic al XIV-lea***, 1701, *Muzeul Luvru*, Paris

▾ Fr. Boucher, ***Micul dejun***, 1739, *Muzeul Luvru*, Paris

Clasicismul şi romantismul

Sub presiunea culturii *Iluminismului,* pledând pentru libertate socială cu argumente din Antichitatea greco-romană, formele severe, clasice s-au afirmat biruitor ca stil al Revoluţiei Franceze şi al Imperiului Napoleonian, ca şi în Statele Unite ale Americii, în construcţiile cu frontoane şi coloane în formă de templu şi în costumele de tip cariatidă.

În al doilea sfert al secolului al XIX-lea, în epoca următoare, a *romantismului*, a izbucnirii sentimentelor şi fanteziei, predomina silueta feminină, de înger, de zână sau muză, cu umerii rotunjiţi şi talia fină, forme care se regăsesc şi în scaunele Biedermeier.

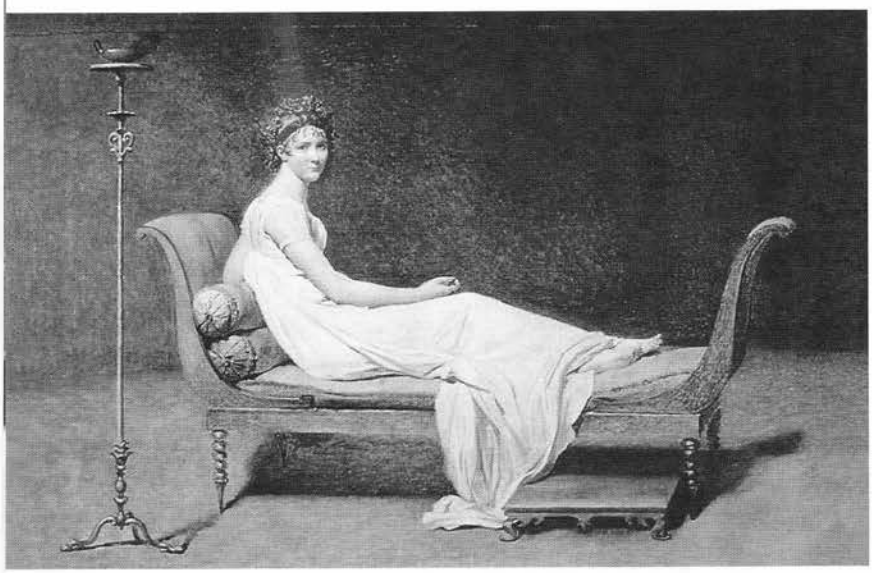
Întreg secolul al XIX-lea va rămâne în istorie sub semnul romantismului.

A urmat „epoca crinolinelor", în stilul fastuos eclectic, al curţilor imperiale (*Napoleon al III-lea* în Franţa şi *victorian* în Anglia).

Idealul uman al femeii-floare s-a perpetuat în vremea *impresionismului* de la finele secolului, atingând apogeul la 1900, în stilul „Art Nouveau".

▸▾ Paul Gavarni, litografie cu desene de modă din vremea romantismului, 1834

▾ J. L. David, ***Doamna Recamier,*** 1800, *Muzeul Luvru,* Paris



▸ Theodor Aman, ***La o serată,*** sec. XIX, *Muzeul Aman,* Bucureşti

▾ Scaun Biedermeier, din epoca romantismului

Art Nouveau şi Modern Style

În jurul anului 1900, coexistau două stiluri. *Art Nouveau*, iraţional, inspirat din natură cu sinuozităţi vegetale, era vizibil în costumul feminin ca şi în ambientul unicat creat de artişti. Femeia-floare era împodobită cu broderii şi ornamente şerpuitoare ca şi mobilierul sculptat.

În acelaşi timp, *Modern Style* – raţional, practic, cu forme geometrice regulate, domina silueta masculină şi noile blocuri din beton armat.

După Primul Război Mondial din 1914-1918, ultimul stil s-a dezvoltat ca Modernism, împingând pe al doilea plan manifestările artistice iraţionale.

◀ L. SULLIVAN, ***Mainwright Building***, St. Louis – SUA, 1890

◀◀ Moda la 1900

◀▼ ***Interior în stil Art Nouveau***, Muzeul Şcolii din Nancy

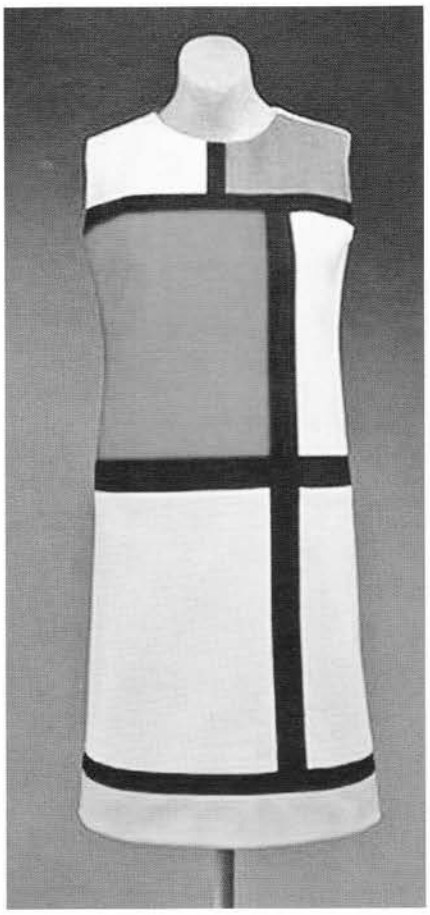
▼ Costum, *La nouvelle mode*, 1900

Modernism şi postmodernism în secolul XX

▸▸ Silueta umană, Paul Gaultier, 1990

În secolul XX, stilul *modernismului* s-a manifestat în perioada interbelică în volumele stricte, funcţionale ale clădirilor de tip „Bauhaus", ca şi în silueta femeilor „garçonnes", îmbrăcând după cel de al Doilea Război Mondial forme aerodinamice.

▸ Motive Mondrian pe rochia de YVES SAINT LAURENT, 1960



Mondrian putea fi mulţumit văzând interioarele şi costumele, la fel de ordonate ca şi picturile sale pe care le considera „eşantioane ale vieţii de mâine". În realitate, costumul se uzează şi se schimbă mai repede decât casa, care păstrează amintiri ale trecutului. Mai puţine în vestimentaţie (cerceii sau medalionul bunicii), acestea abundă în locuinţe: tablourile, mobilele şi covoarele moştenite încălzesc căminul ca pe un cuib ocrotitor, făcându-te să te simţi „acasă" (cu condiţia să nu-l încarce, ca în magazinele de consignaţie). Acordul sau dezacordul vizual dintre decor şi costum dezvăluie, în viaţă ca şi în teatru, relaţia armonioasă sau contradictorie dintre cele două straturi care ocrotesc fragila fiinţă umană.

▾ PETER SHIRE, Fotoliu postmodern, 1982

Cuvântul de ordine era „Form follows function", funcţia creează forma (arh. Louis Sullivan), ceea ce impunea eliminarea oricăror ornamente inutile, simplificarea maximă a imaginii.

Modernismul a dominat ca stil internaţional până în anii '80. Treptat însă, transmiterea informaţiilor prin TV şi internet pe tot globul a pus în circulaţie valori culturale din toate locurile şi timpurile, faţă de care stilul modernist a apărut limitat şi sărac.

Stilul post-modern, de la finele secolului, a descătuşat fantezia creatorilor. Începând cu „deconstrucţia" formelor tradiţionale, convenţionale, au apărut clădiri insolite (Gehry, pag. 179) mobilier şi costume surprinzătoare.

▸▸ L. MIES VAN DER ROHE, scaun modernist, 1927

STILUL INDIVIDUAL

1. După cum am văzut până acum, într-un sens larg, termenul „stil" definește *expresia artistică unitară a unei generații cu o anume mentalitate, dintr-o anume epocă și o anume zonă geografică,* formularea concretă a unui ideal estetic colectiv, integrat unei anume etape istorice.

Stilul înseamnă realizarea unui ansamblu coerent ca o orchestră în care toate instrumentele cântă aceeași melodie, în care se înrudesc vizual toate imaginile create de om, de la primul înveliș al hainelor, la cele ale ambientului interior și până la peisajul străzii.

2. În sensul cel mai restrâns, stilul definește *expresia artistică unitară a unei singure personalități creatoare.*

A avea stil înseamnă a fi capabil să realizezi un ansamblu original și de o oarecare calitate al înfățișării ca și al ambientului propriu. Stilul presupune astfel o anume coerență și permanență în timp, stilul cuiva putând fi recunoscut în decursul întregii sale vieți, cu toate variațiile inerente vârstelor și etapelor de evoluție.

Exemplul cel mai cunoscut de stil individual este cel al lui Coco Chanel, ale cărei creații au marcat secolul al XX-lea.

În anii '20 a creat ansambluri din jerse pentru noile activități ale tinerelor „băietane", în anii '30 mica rochie neagră de îmbrăcat de dimineața până seara, în anii '50–60, celebrul taior care-i poartă numele.

În toate módele pe care le-a lansat, ea a realizat adaptarea veșmintelor la noul ritm de viață al femeilor secolului XX, asigurându-le comoditatea, sobrietatea dar și eleganța cerute de funcțiile publice. Prin funcționalitatea și simplitatea ei, silueta Chanel s-a integrat în stilul modernist, care a dominat secolul XX.

◀ Coco Chanel, 1920

◀◀ Coco Chanel
în „mica rochie neagră", lansată de ea în anii '30, fotografie de Man Ray

◀ Gabrielle (Coco) Chanel
purtând un taior Chanel, 1951

▸ Blana de leopard, moda anilor '90

Există, de fapt, doar câteva soluţii simple şi practice de îmbrăcare a corpului prin drapaj sau croială, ca şi de a construi un pat sau un scaun; totuşi istoria costumului, ca şi istoria artelor, nu a cunoscut repetări, fiecare generaţie exprimând un nou crez. Arta costumului, ca şi artele decorative, au variat în decursul istoriei la nesfârşit, dar nu la întâmplare, orice cunoscător putând lesne stabili cărei faze de civilizaţie, cărui stil şi cărei mode îi aparţine un anumit veşmânt sau orice alt obiect.

Spre deosebire de stil, care – definind fie o schemă formală, un curent artistic, istoric sau naţional, fie doar manifestările unei singure personalităţi – se desfăşoară relativ lent, moda reprezintă succesiunea rapidă, deseori unilaterală, a unor forme artistice a căror principală calitate e noutatea. Moda e o reacţie împotriva tocirii atenţiei datorită obişnuinţei, prin reînnoirea înfăţişării umane sau a cadrului vieţii. Ea înregistrează, cu sensibilitatea unui seismograf, tendinţele şi preferinţele elementelor celor mai active pe plan estetic ale societăţii. Moda ar fi astfel câmpul de experimentare din care se aleg elementele comune ce vor contura stilul unei epoci. În sensul cel mai larg, moda desemnează schimbările frecvente survenite în artele decorative, în dans, în muzică, în literatură etc. dar şi în activităţi şi comportament, în funcţie de evoluţia şi variaţiile gustului (de exemplu, azi salutul cu sărutul mâinii e un gest demodat). În sens restrâns, moda se referă îndeosebi la costum şi anexele lui.

Viaţa modei cunoaşte două momente:

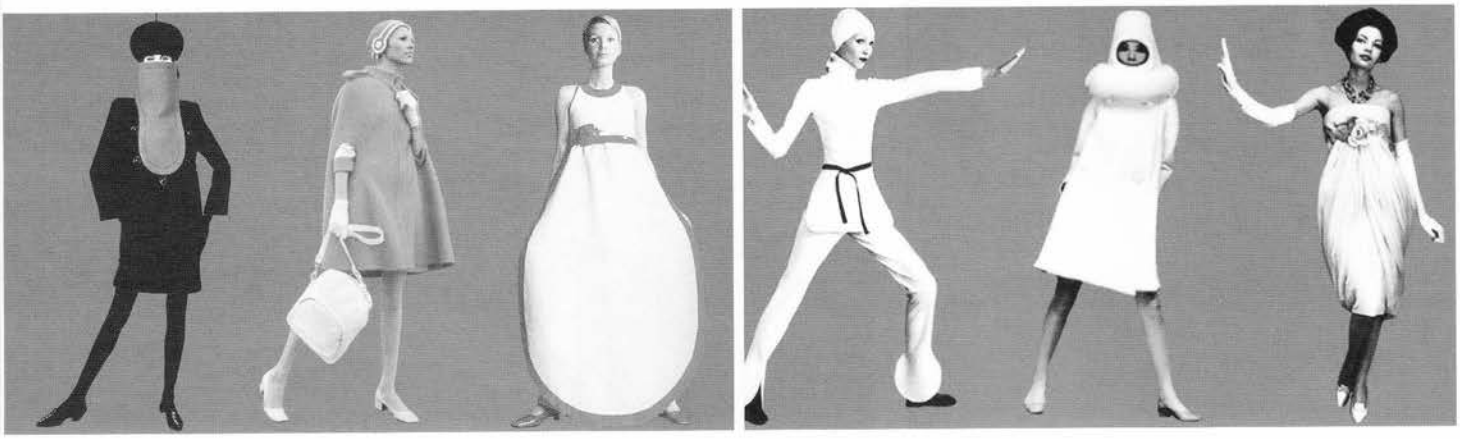
1. *Crearea unui nou prototip, frapant, înviorător.* Acesta se încadrează desigur în sensul general al stilului dominant, dar aduce nota excitantă de fantezie, necesară pentru a fi perceput ca ceva nou. (De pildă, lansarea în 1990 a motivului pielii de leopard în imprimeuri de rochii, bluze sau pălării etc.)

2. *Imitarea prototipului pe scară largă,* cu tendinţa de egalizare socială (ca de exemplu, producerea industrială de ţesături ieftine imprimate ca pielea de leopard). Rezultatul e pierderea prospeţimii, vulgarizarea senzaţiei iniţiale, tocirea ei cerând crearea altei „noutăţi" (de pildă imprimeurile ca pielea de şarpe, în 2000).

Moda presupune prezenţa a două grupuri, a inovatorilor şi a imitatorilor; inovatorii trebuie să ocupe poziţii culturale relativ privilegiate pentru a sluji drept modele şi celorlalte categorii sociale. În secolele trecute privirile tuturor se îndreptau către aristocraţie, în sec. XX către stelele de cinematograf, azi spre vedetele muzicii uşoare sau manechinele imaginilor publicitare.

Moda se identifică întotdeauna cu noutatea. Chiar atunci când sunt preluate elemente ale unei mode din trecut, denumite „retro", ele sunt lansate cu titlu de noutate, fiind supuse unui proces de adaptare, compuse în alt

▾ Pierre Cardin, costume retro, 1950



▲ Pălării din 1907

context. Aşa este cazul în anul 2000 cu citatele din anii „30" – beretele pe frunte, machiajul sofisticat etc. – integrate însă ţinutei generale mai sportive, cu fuste mini şi folosind coloritul contrastant actual.

Imitaţia – copia servilă – a modei este un proces invers proporţional cu dezvoltarea gustului individual, a personalităţii (în sensul unui nivel ridicat cultural şi artistic) şi a posibilităţilor de creaţie originală.

O anumită încadrare în moda curentă este însă un fenomen legitim, explicat prin integrarea voluntară a omului în colectivitate, prin prudenta lui retragere în anonimat. Filozoful Alain spunea: „Moda este ca un adăpost din care ieşi în diverse moduri studiate, te faci remarcat doar cât şi când vrei". Între ostentaţie şi lipsa totală de originalitate sunt posibile nenumărate atitudini, iar căutarea celei mai bune dintre ele a stârnit în toate epocile discuţii înflăcărate. Soluţia ideală găsită de cei mai serioşi participanţi la această eternă controversă a fost întotdeauna cam aceasta: să nu te iei după nimeni, ci să alegi ce-ţi stă mai bine, punându-ţi în valoare personalitatea, în acelaşi timp, însă, să nu ieşi prea tare din comun, ci să păstrezi măsura. Scriitorul Baldesar Castiglione, de pildă, descriind silueta eroului ideal al Renaşterii în cartea sa *„Curteanul"* (1528), relata părerile curente ale umaniştilor italieni: „cu condiţia să nu contravină obiceiurilor şi să nu se opună profesiunii purtătorului, veşmintele să fie pe placul fiecăruia, cum îi stau mai bine".

◀ Pălării de la nunta regală din Marea Britanie, 2011

▼ Pălării din anii '30

COSTUMUL, A DOUA PIELE

FUNCȚIILE COSTUMULUI

După cum spuneam, spre deosebire de toate celelalte ființe, omul se arată într-un ambalaj creat de el însuși. Costumul îndeplinește, ca și toate celelalte *arte decorative,* trei funcții:

– *Utilă,* apărând corpul (de la ochelarii de soare la haina de blană), cu atât mai importantă cu cât mediul e mai ostil (armura războinicului, costumul de scafandru sau de astronaut).

– *De comunicare,* indicând locul și rolul fiecărui individ în colectivitate, de la uniforma oficială (militară, de poliție etc.), la costumația civilă a grupurilor distincte („costumul clasic" al funcționarilor, blugii tinerilor).

– *Estetică,* prin mijloacele artistice de creare a imaginii: desen, modelare prin umbră și lumină, culoare, sugestiile senzoriale ale materialelor.

Look-ul, ca să folosim termenul cel mai uzitat pe plan internațional, constă (ca în orice definiție), din genul proxim – categoria umană din care vrem să facem parte (să zicem, de pildă, a tineretului studios, cu tricou T, geacă, blugi și adidași) și diferența specifică (o bluză sau un fular de culoarea ochilor, care să dea o notă personală). E nevoie de multe încercări nereușite până să simți că rezultatul îți spune ceva, te pune într-o anume stare de spirit.

A fi creativ în acest domeniu al artelor decorative nu înseamnă să fii designer celebru, care-și lansează modelele originale pe podium, ci pur și simplu să-ți compui aspectul exterior începând cu frizura și combinând între ele piese vestimentare cumpărate separat de la confecții, dar asortate între ele.

„Genul proxim" pomenit mai sus, categoria mare în care se înscrie individul, este în fiecare epocă sau etapă stilistică o convenție, înțeleasă și acceptată unanim și al cărei înțeles se pierde odată cu trecerea timpului și cu schimbarea mentalității. Vom aprecia mai bine acest feno-

men comparând costumul de acum un secol cu cel de azi. La 1900, îmbrăcămintea semnala de la distanță rangul și averea, sexul, vârsta și neamul. Domnii aveau o ținută solemnă, haine negre cu forme cilindrice, rigide, de la pălăria tare (jobenul) la gulerul și manșetele scrobite, ca din carton. Doamnele arătau grațioase și fragile, cu silueta de „ceas cu nisip" dată de corsetul strâns cu șireturi până provoca leșin, cu fusta ca o floare așezată peste jupoane brodate, cu pălării ca niște coșuri cu flori și păsări. E interesant de comparat ceea ce se purta pe cap de către protipendadă cu acoperișurile caselor înstărite, încununate de foișoare și cupole la fel de înalte și de pretențioase (ex. clădirea CEC-ului din București).

Copiii purtau costume mai confortabile, de marinar, și beretă cu panglici, ca domnul Goe. Fetele de-abia așteptau să îmbrace pe la 14–15 ani prima rochie lungă și să iasă la bal, unde dansau supravegheate de mame și mătuși (până se măritau cât mai repede și intrau sub tutela soțului).

Costumul popular era purtat curent la țară, deosebind pe țărani de boieri și diferitele neamuri între ele.

▲ Armură engleză aurită, 1590, *Muzeul Metropolitan,* New York

▲ ▶ Armură japoneză, sec.XVII, *Muzeul Național de Artă,* București

▲ ▶ ▶ Piele Roșie, *Musée de l'Homme,* Paris

▲ ▶ ▶ ▶ Astronautul Rex Walheim înainte de misiunea STS-110, 2002

În decursul sec. XX, aceste bariere convenţionale au căzut treptat. După Primul Război Mondial, femeile au intrat în activităţi publice alături de bărbaţi, ca doctoriţe, profesoare, avocate, aviatoare etc. Ele şi-au scurtat fusta până la genunchi, preferând veşmintele comode, fără corset, în deceniile următoare au luat din dulapul bărbatului pantalonii iar din cel al copiilor fusta „mini" a fetiţelor, în timp ce bunicii s-au îmbrăcat cu hainele rămase mici ale nepoţilor adolescenţi.

Odată ce nu mai indică deosebiri de rang, de sex, de vârstă sau de neam, ce a mai rămas să comunice costumul?

Desigur, grupul din care vrea să facă parte purtătorul (elevii şi studenţii se recunosc între ei, funcţionarii nu pot fi confundaţi cu sportivii etc.), dar înainte de toate, personalitatea distinctă, cultura şi gustul lui, care îl face să nu semene cu nimeni. Singura cale de ieşire din impas rămâne educaţia artistică. Doar învăţând că alăturarea formelor şi culorilor pe propriul chip are aceleaşi legi ca şi pictura şi sculptura iar alegerea şi combinarea veşmintelor înseamnă compoziţie decorativă, moda poate deveni o preocupare artistică, cultivată conştient, iar propria imagine un gest de supremă politeţe pentru semeni.

◀ P. GOTTEREAU, *Clădirea CEC*, Bucureşti, 1900

◀ Siluete 1900

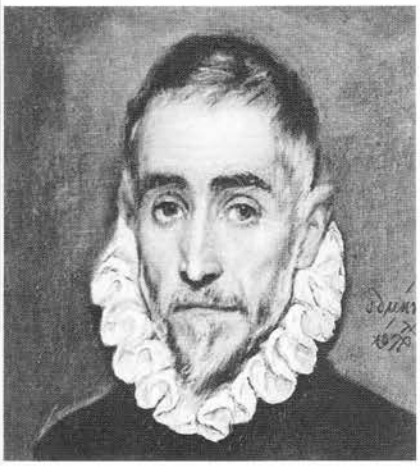
MIJLOACELE DE EXPRESIE: DESENUL, LUMINA ŞI UMBRA, CULOAREA, MATERIALUL

MACHIAJUL

Figura umană poate fi privită ca o sculpto-pictură, expresivă prin volume, linii şi culori dar mai ales ca o *imagine cinetică,* mereu schimbătoare prin jocul mimicii.

▼ Expresii date de orientarea liniilor

Şi asupra ei acţionează aceleaşi legi ale artelor vizuale amintite până acum: linia orizontală, atrasă de forţa gravitaţiei, pare inertă, grea, impasibilă, pe când verticala, figurând energia care se împotriveşte atracţiei pământului, sugerează ridicarea, creşterea, înălţarea, spiritualizarea, iar oblica, instabilă, imposibil de menţinut ca atare un timp îndelungat, este asociată cu o mişcare ascendentă, veselă, sau descendentă, tristă.



▲ El Greco *Autoportret* (detaliu), faţă lungă, *Muzeul Prado,* Madrid

▲ ▶ Robespierre faţă lată

Conturul feţei exercită asupra privitorului o acţiune similară cu cea a ramei unui tablou, sugerând prin rotunjimi blândeţe, iar prin unghiularităţi asprime sau agresivitate.

Conturul poate fi modificat prin aşezarea părului şi a bărbii sau cu ajutorul broboadei şi pălăriei.

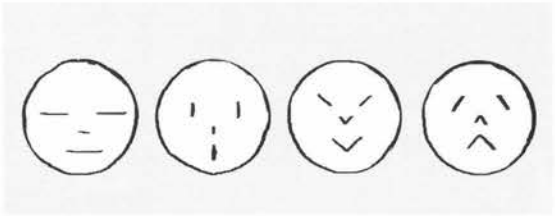
Dominanta verticală a figurii accentuează spiritualitatea, ca în figurile pictate de El Greco sau în portretele artiştilor şi muzicienilor romantici (Liszt, Chopin, Lamartine, Chateaubriand), pe când exagerarea pe orizontală din chipurile unor oameni de acţiune (ca Robespierre sau Danton) sau a unor sportivi exprimă forţă fizică şi morală.

Prin plasarea organelor de simţ, faţa poate fi împărţită în trei etaje: superior – frontal, median – nazal şi inferior – maxilar. Aceleaşi sugestii acţionează şi asupra acestora, fruntea cea mai înaltă fiind denumită „de poet" (calviţia dă de aceea oricui un aer intelectual). Pe lăţime, ochii simetrici asigură figurii proporţiile echilibrate, întinderea unui ochi fiind de obicei egală cu spaţiul dintre ochi şi cu cel de la ochi la tâmple.

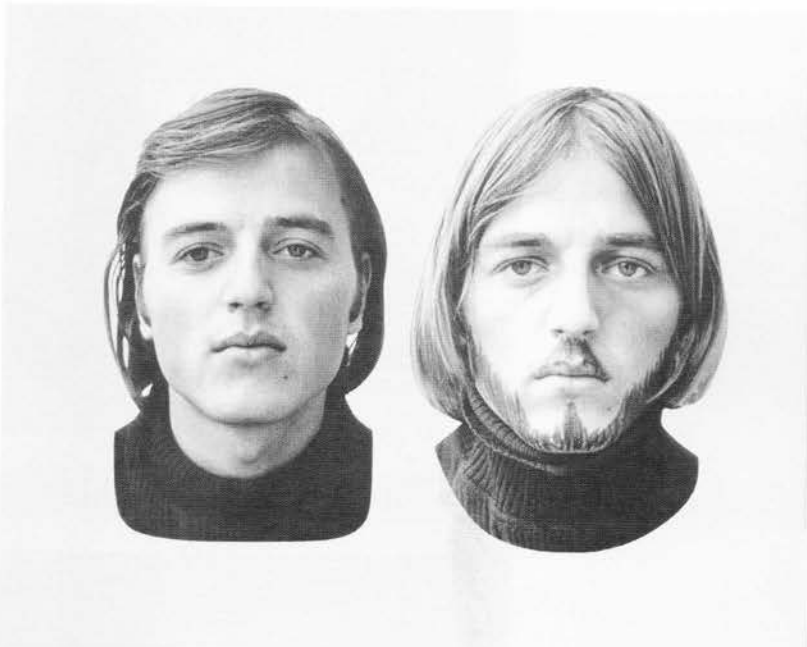
Expresia este dată de muşchii mimicii. Unii din ei se inserează cu o extremitate pe oasele craniului, cu cealaltă pe ţesuturile moi de la marginea pleoapelor, nărilor sau buzelor, pe care, contractându-se, le desfac ca atunci când deschizi uşa ca să comunici cu lumea (pe care o priveşti cu ochii mari şi gura căscată). Alţi muşchi înconjoară aceste orificii pe care le închid ca baierele unei pungi, la fel ca atunci când te fereşti de vânt şi praf sau te crispezi de necaz.

Comicii Stan (Stan Laurel) şi Bran (Oliver Hardy) accentuau contrastul dintre ei adăugând diferenţei de volum şi mimici antagonice.

Machiajul reuneşte toate mijloacele de expresie ale artelor vizuale aplicate pe figură.



▶ Expresia: deschiderea şi închiderea porţilor spre lume, Stan Laurel şi Oliver Hardy (Bran)



În prezent admis prin convenţie doar femeilor, machiajul era practicat altădată în egală măsură de bărbaţi. Nu e vorba numai de pictura facială a războinicilor din vechime, ci chiar de creme, de ruj şi pudră folosite pentru înfrumuseţare de către nobilii sec. XVIII.

Machiajul nu înseamnă numai desen cu creionul dermatograf, pentru sublinierea genelor şi sprâncenelor, sau pictură cu roşu pe buze sau pe obraji, ci şi remodelarea volumelor feţei prin folosirea abilă a unor fonduri de ten sau pudre compacte în nuanţe mai deschise sau mai întunecate, aşternute cu pensula, pentru a sugera planuri concave sau convexe inexistente în realitate.

Machiajul de teatru, privit de la distanţă, poate fi mai larg, pictural, pe când cel de film, care apare pe ecran în prim-plan, cere un finisaj mai minuţios.

Şi aici volumele bombate, expansive, transmit forţă interioară, pe când trăsăturile scobite, ca apăsate din exterior, indică depresie. Trecerile de la umbră la lumină pot fi netede, calme sau dimpotrivă, agitate, asociate unor stări sufleteşti neliniştite. Umbrirea pleoapelor dă iluzia înfundării globului ocular, conferind un aspect introvertit, privirea romantică, pe când cearcănele apar ca un semn de epuizare.

▲ Modificarea conturului feţei, exerciţiu, *Universitatea Naţională de Arte,* Bucureşti

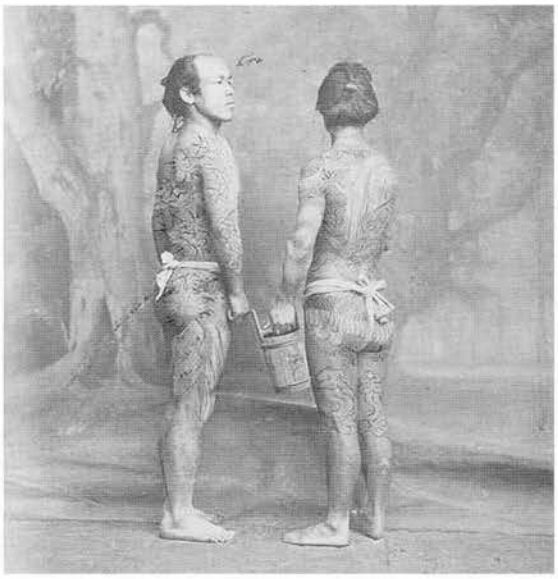
▲◀ Exerciţiu de machiaj şi coafură, *Universitatea Naţională de Arte,* Bucureşti

TATUAJUL

Tatuajul fixează un desen pe piele prin înţepare, permiţând pătrunderea pigmenţilor sub epidermă, în adâncime.

În societăţile primitive, în care veşmintele erau sumare sau lipseau cu totul, însemnele funcţiei fiecărui individ în trib erau aplicate direct pe trup, iar fixarea definitivă prin tatuare era singurul mijloc prin care comunitatea se apăra de posibile substituiri sau înşelăciuni.

Mai târziu, când identitatea a fost stabilită prin alte mijloace, tatuajul a fost practicat mai ales de călători prin ţinuturi îndepărtate (unde acesta se mai practică). În special marinarii, de teamă că pierind prin naufragiu să nu mai poată fi recunoscuţi, şi-au marcat pe piele „semne particulare". Unele dintre acestea au fost şi declaraţiile de dragoste şi fidelitate prin inimi săgetate şi cu iniţiale, asemănătoare celor scrijelite pe scoarţa copacilor.



▸ Tatuaje corporale, Japonia, 1870

▸ Tatuaj – J. P. GAUTIER

▸ Tatuaj – actriţa Angelina Jolie

Printre fenomenele ciudate ale modei actuale este şi tatuajul practicat în unele medii interlope.

Elevii, după ce îşi transcriu în palmă sau pe braţe fituici pentru teze, recurg şi ei cu inconştienţă la tatuaj, care costă destul de puţin să fie făcut dar mult mai mult să fie scos, odată cu pielea. Noroc că acum există şi tatuaje temporare şi desene care se spală.

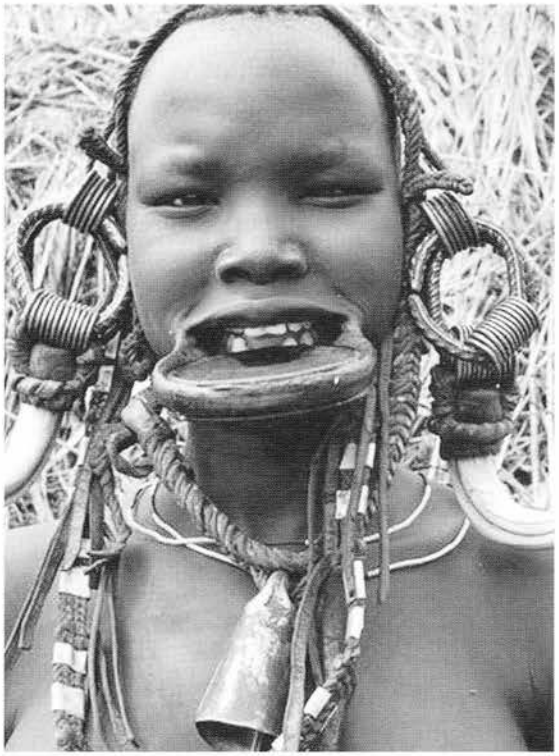
Această „pictură pe om" cere talent şi pune aceleaşi probleme artistice de aplicare a unui ornament pe un volum ca şi arhitectura, sculptura sau ceramica.

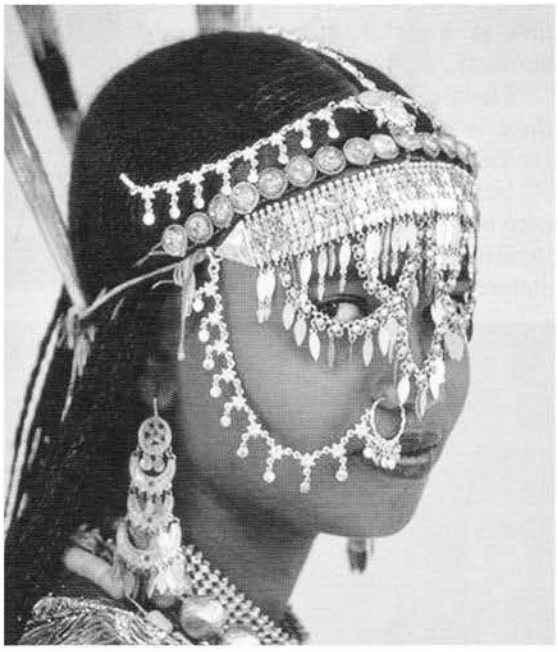
Scarificarea, crearea de cicatrice cu o formă anume, e altă metodă de mutilare, folosită în unele societăţi primitive, cu aceeaşi funcţie ca şi tatuajul.

Încrustarea constă în fixarea în ţesuturi a unor corpuri străine, ca diamantele din aripa nasului logodnicelor din India (care au astfel mereu sub ochi darul logodnicului) sau ca buzele-platouri ale unor frumoase negrese. Din aceeaşi categorie fac parte şi cerceii. Cei din lobul urechilor participă la compoziţia artistică a feţei formând centre de interes secundare şi (cei scurţi) atrăgând privirea asupra liniei maxilarelor, cei lungi, asupra gâtului, ceea ce poate avantaja sau nu. Ei pot avea şi rolul de a abate atenţia de la mici imperfecţiuni sau riduri ale pielii. Ineluşele înfipte în limbă, în buric sau în alte părţi ale trupului au marele dezavantaj al incomodităţii care nu se compensează prin vreun efect estetic şi chiar pot dăuna sănătăţii.

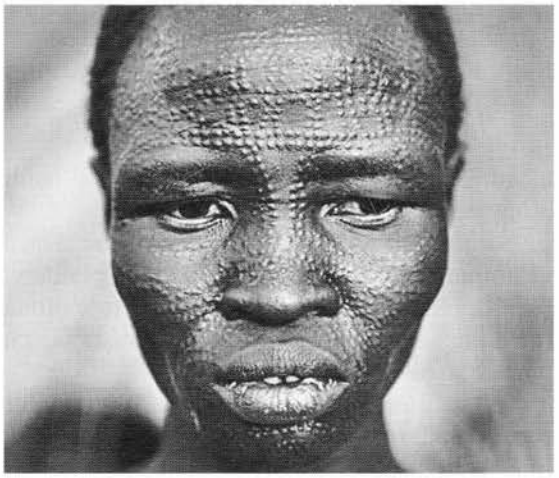
◀◀ Buze platou, femeie din tribul mursi, Etiopia

◀ Femeie „girafă", Africa





◀ Fata Afar, Djibouti



◀ Mireasa indiană

◀◀ Tatuaj ritualic din Sudan

CULORI NATURALE ŞI ARTIFICIALE

Din caleidoscopul care alcătuieşte spectacolul vieţii facem parte cu toţii, fie că ne-am născut albi, negri, galbeni sau roşcaţi. Fiecare vine cu zestrea lui nativă, dar lasă să se vadă doar „a doua piele", de creaţie proprie, la care sunt folosiţi toţi coloranţii pământului.

În decursul timpului, oamenii s-au străduit în fel şi chip să-şi schimbe nuanţa tenului (prin machiaj), a părului (cu vopsele) mai nou şi a ochilor (cu lentile de contact).

▸ Punk

Fiecare din aceste intervenţii duce la o remaniere a garderobei. De ce?

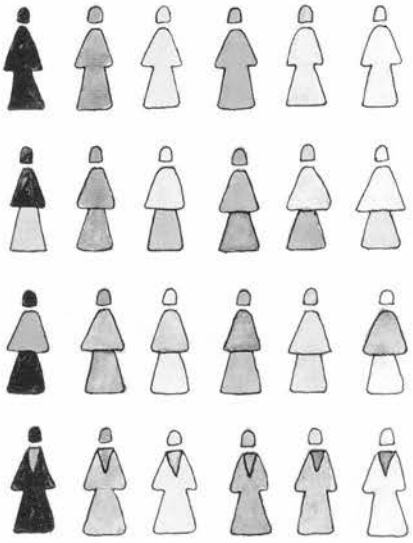
Vom vedea în cele ce urmează cum se aplică *legile culorilor* în înfăţişarea umană. Prima constatare care se impune e că dacă

Fiecare alege din dulap – dar rareori ştie de ce – într-o zi un tricou de culoare vie, exuberantă, într-alta unul mohorât, odată preferă tonuri calde, altădată se simte bine doar în cele reci. Pornind de la studii minuţioase şi de la nenumărate teste, psihologul elveţian Max Lüscher a stabilit o modalitate de investigare a vieţii sufleteşti profunde (doar din momentul experimentului) pe baza alegerii spontane a anumitor nuanţe cromatice.

Ne vom opri în cele ce urmează numai la unele efecte speciale ale culorilor aplicate pe om, care pot fi lesne conştientizate.

Chiar şi înveşmântat într-o singură culoare, omul intervine prin datele sale personale distincte în acordul cromatic pe care îl

▲ E. DEGAS, *Coafura*, 1892, *National Gallery*, Londra



▸▲ Culoarea părului şi a veşmintelor

într-un tablou pictat culoarea e vedeta imaginii, liberă şi independentă, atunci când e aşternută pe un veşmânt ea se subordonează fiinţei care îl poartă, devenind unul din mijloacele de expresie ale personalităţii acesteia.

Limbajul culorilor este un mod de a transmite stări sufleteşti complexe, cu adânci rădăcini în subconştient şi de care, de cele mai multe ori, nu ne dăm seama limpede.

alcătuieşte înfăţişarea lui. Pielea, părul şi ochii atrag atenţia cu cât sunt mai colorate.

Să pornim de la *culoarea părului.* Dacă veşmintele o continuă din cap până în picioare, rezultă o pată de culoare uniformă, monotonă (un călugăr brunet în negru, o soră medicală cu păr alb în alb etc.).

În cazul în care doar o parte a veşmintelor repetă culoarea părului, cele două pete se întăresc reciproc exact ca un ecou.

Astfel, ochii albaştri par mai albaştri dacă sunt întovărăşiţi de o fundă sau un fular albastru. Dacă rapelul se face la distanţă – negrul sau bejul părului se regăsesc la cizme, de pildă – atenţia privitorului e ghidată spre extremităţile siluetei care pare mai elansată.

Din alăturarea culorilor naturale ale trupului cu cele artificiale ale veşmintelor rezultă variate *contraste cromatice.* O persoană atrage atenţia ca un far printr-o culoare tare (o rochie roşie sau sclipitoare, un păr ca focul etc.).

Cel care semnalizează astfel, pentru a nu fi complet eclipsat de semnalul emis, trebuie să ofere calităţi personale, proporţii desăvârşite şi o culoare a părului bine definită, răsunătoare.

În acest caz între veşmânt şi purtător se produce un *contrast de culoare,* cu atât mai intens cu cât pigmenţii sunt mai saturaţi. O roşcată în rochie verde nu poate trece neobservată datorită contrastului complementarelor celor mai active, de valoare luminoasă echivalentă.

O blondă în violet atrage atenţia mai mult asupra propriei persoane decât asupra hainei, galbenul, de la sine mai luminos, trecând pe planul întâi, pe când movul, mai întunecos, rămâne pe plan secundar, în contrast de valoare.

Contrastul de valoare e prin urmare cel în măsură să „pună în valoare" personalitatea. El poate apărea şi ca un *contrast de calitate* (ochi şi cămaşă bleu la pantaloni bleumarin, de exemplu).

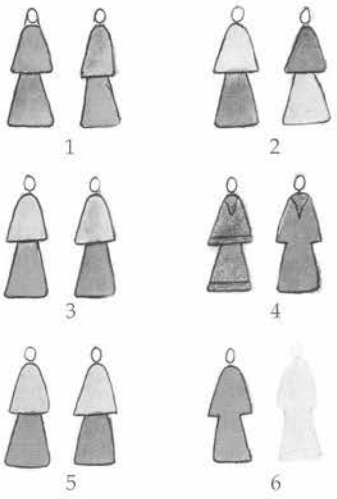
Contrastul de cantitate se produce atunci când înviorăm o ţinută de o singură culoare cu un accent discret – o cravată, un batic, o bijuterie de altă culoare.

În cazul unui veşmânt multicolor, riscul de a dispărea dincolo de el, ca după un paravan, creşte cu cât culorile sunt mai agresive. Culmea o constituie costumul de arlechin, din pătrate de culori vii, folosit pe scenă sau în balurile mascate.

Contrastul simultan rezultă din alăturarea unei culori bine definite cu alta ştearsă, care „virează" spre complementara primei. Ca urmare a acestui efect optic, o jachetă pepit alb cu negru, care vine bine cu pantaloni albi, poate părea murdară îmbrăcată cu blugi albaştri.

Contrastul succesiv, mai greu de observat, se petrece după ce am fixat multă vreme o pată de culoare vie (de exemplu o siluetă în haine roşii) şi apoi deplasăm privirea pe o suprafaţă neutră (de exemplu un zid alb) şi atunci imaginea ne apare ca un negativ în culoarea complementară (în acest caz în verde).

Pete mici de culoare risipite pe o suprafaţă contrastantă (buline etc.) nu sunt percepute separat, ci par că se topesc în fond (cu care se combină, ca în pictura poantilistă).



◀ Contrastele cromatice:
1. de culoare
2. de valoare
3. de calitate
4. de cantitate
5. simultan
6. succesiv

◀ Contrast de valoare şi contrast simultan, exerciţiu, *Universitatea de Arte,* Bucureşti

◀ Contaminarea fondului de la culoarea bulinelor

O construcţie sau o sculptură făcute din piatră dobândesc duritatea şi trăinicia stâncii, pe când turnate în sticlă par fragile. La fel, calităţile veşmintelor se răsfrâng asupra celui care le poartă. Şuba grea din blană de oaie a unui cioban se deosebeşte de hermina uşoară, albă ca zăpada, a mantiilor regale; amândouă definesc nu numai locul în societate şi averea celor care le îmbracă , dar şi însuşirile cerute fiecăruia din ei, forţa aspră a ciobanului care stăpâneşte turma de oi şi fineţea autorităţii regelui care conduce o ţară.

Aceeaşi îmbrăcăminte îşi schimbă expresia când este transpusă în alt material, care trezeşte alte reacţii tuturor simţurilor, de la văz şi tactilitate la miros, auz şi gust, activate prin asociaţie.

Cel mai bun exemplu îl constituie portul românesc purtat iniţial la curţile domneşti, apoi păstrat la sate pentru sărbători şi revenit mai târziu la curtea regală ca însemn al specificului naţional, cu valoarea unui steag.

Păstrând croiala străveche, simplă, din panouri drepte, rupte pe fir, acesta a preluat decorul bogat, cu forme abstracte, geometrice, din Imperiul Bizantin, păstrat în forma cea mai curată de costumul de Muscel. Respectând această structură, deosebirile dintre portul din sat şi cel al reginei Elisabeta se datorează mai ales materialelor folosite. La ţară, ele sunt produse în gospodărie: lâna, inul, cânepa, pielea şi blana, toate robuste, consistente, durabile. La curte însă, unde costumele naţionale concurau cu ţinutele elegante ale oaspeţilor străini, nu numai maramele dar şi iile erau din voal de mătase (borangic), subţire şi străveziu, impunând purtarea unei lenjerii necunoscute în sat iar, în vremea crinolinelor, poalele fustelor erau evazate şi susţinute de jupoane cu cercuri din sârmă. În secolul XX, când costumul civil a devenit mai simplu şi mai sportiv, regina Maria s-a îmbrăcat, ea şi copiii ei, cu piese populare autentice din toate regiunile ţării.

▸▾ Port bucureştean, foto Szathmary, 1870

▾ Regina Elisabeta în costum naţional

CITIREA IMAGINII UMANE

DRUMUL COMPOZIȚIONAL

◀ ***Costum popular*** din *Câmpulung-Muscel*

Înfățișarea umană se citește, ca și oricare altă imagine, urmărind *drumul compozițional,* apreciind dimensiunile și proporțiile siluetei de ansamblu, raporturile dintre linii, suprafețe, valori luminoase și culori (la fel ca în pictură), expresivitatea și echilibrarea volumelor (ca și în sculptură).

Să citim împreună o astfel de compoziție.

Costumul național românesc, atât de familiar nouă, banalizat și compromis prin imitațiile impure purtate de tarafurile televizate, constituie un capitol unic, extrem de interesant al istoriei costumului european.

Așa, de pildă, portul de sărbătoare al țărăncilor din zona Muscelului păstrează amintirea domnițelor de altădată, când Câmpulungul era capitala domnitorilor Basarabi, Mircea cel Bătrân se intitula principe bizantin, iar înrâurirea Imperiului creștin bizantin, centru al ortodoxiei, era puternică nu numai în arta religioasă ci și în cea laică.

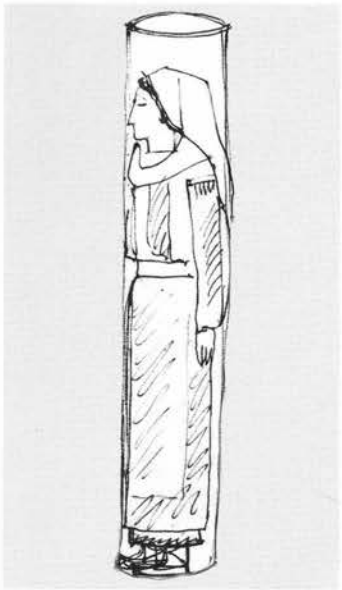
Acest costum a fost purtat mai târziu și la curtea regală, ca un semn al specificului național.

Silueta femeii se înalță ca o coloană verticală, cilindrică, faldurile maramei amintindu-i canelurile. De la prima vedere impresionează ținuta dreaptă, demnă, ca și coloritul sobru, dominat de alb, negru și aur. Statura e impunătoare, deși nu e înălțată nici pe creștet (doar bărbații purtând căciulă) și nici pe tocuri (opincile fiind absolut plate).

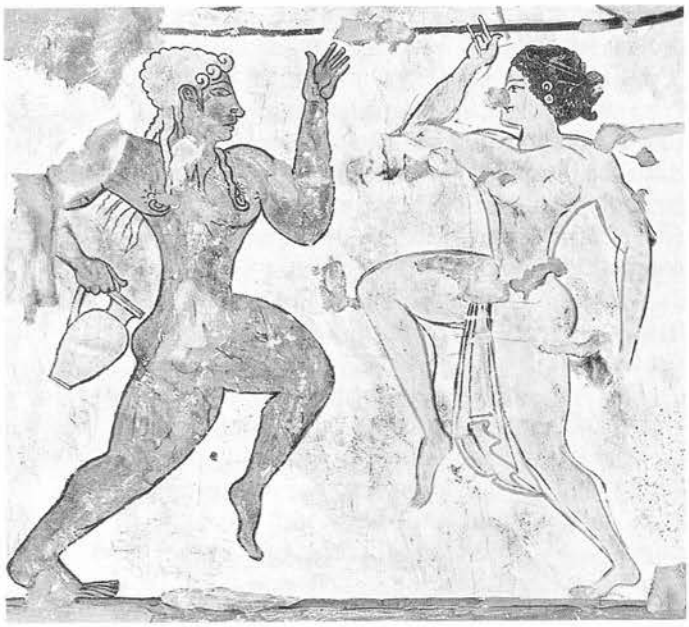
Centrul compoziției, care marchează și centrul anatomic al trupului, cade pe brâul ornamentat.

Potrivit concepției bizantine asupra frumuseții umane, în care conta figura și mai ales ochii – oglinda sufletului – pe când trupul supus ispitelor era complet ascuns, costumul popular românesc e deosebit de decent, cu mâneci și fustă lungă, fără detalii sexy (decolteu, talie de viespe sau păr despletit). De aceea, portul tradițional nu permite mâneci scurte, short sau minijupă. Forma cilindrică a siluetei e obținută prin croiala veșmintelor în fir drept (cu materiale rupte pe fir, fără nicio răscroială din foarfecă) atât a fotei dreptunghiulare, înfășurate ca o clătită, cât și a iei încrețite la gât sau a basmalei și maramei.

Alternarea zonelor brodate cu pauze nelucrate dă ansamblului un ritm regulat specific întregii noastre arte tradiționale și care se regăsește și în fațada casei țărănești – stâlpii pridvorului alternând lumina și umbra – ca și în ornamentarea vaselor de ceramică și chiar în cântecul și jocul popular.



◀ Silueta cilindrică



În oglindă ne vedem de obicei doar din faţă, dar nu trebuie să uităm că ceilalţi ne privesc de jur împrejur, mai de sus sau mai de jos, ca pe o statuie. Marii croitori folosesc de aceea sisteme de oglinzi care-ţi permit să te vezi din toate părţile. Din acelaşi motiv, modelele oferite cumpărătorilor nu sunt numai expuse în vitrine ci prezentate pe manechine vii care se plimbă, se răsucesc, arătându-se şi din profil şi de la spate.

Omul, nefiind o statuie împietrită ci o fiinţă vie în continuă mişcare, se apropie mai degrabă de *arta cinetică* desfăşurată în timp. Modul de a merge, de a alerga şi a călători a fost de altfel întotdeauna hotărâtor pentru aspectul costumului.

Călăritul a obligat bărbaţii să poarte pantaloni, pe când femeile se deplasau în căruţe sau cu caleaşca. Muncile fizice s-au

făcut în haine sumare, iar fiecare sport şi-a dezvoltat o costumaţie proprie, cu ecouri în hainele de stradă (de la pantalonii „golf" şi pălăria „canotier" – de barcagiu – de altădată la caschetele şi adidaşii actuali).

Mişcarea cea mai armonioasă, a ***dansului***, s-a dezvoltat şi ea în strânsă legătură cu posibilităţile oferite de îmbrăcăminte. Doamnele nobile, ţinând în echilibru pe creştet bonete înalte, nu-şi puteau permite decât mersul lunecat, în tactul unei muzici lente, la braţul partenerului sau prinse în horă.

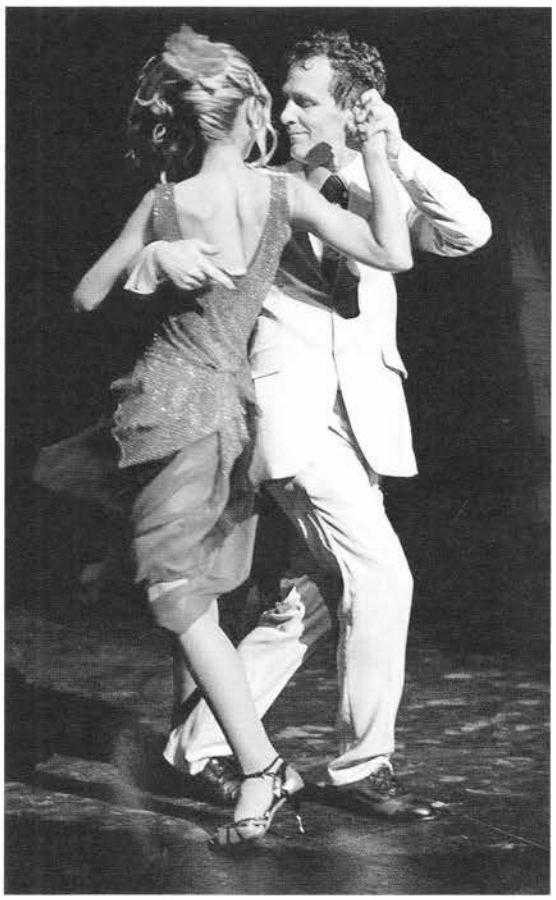
Dimpotrivă, ţăranii jucau cu paşi săltăreţi în ritmul vioi al melodiilor populare. Dansurile de salon ale sec. XX au evoluat de la valsul de la 1900, rotind poalele lungi până la pământ, la charlestonul din anii '20, în care mişcările din glezne puneau în lumină picioarele femeilor, cu fustele de curând scurtate – senzaţional – până la genunchi.

În anii '30, tangoul latino-american se dansa perechi şi, ca urmare, era decoltat sau ornamentat cu broderii spatele rochiilor.

După al Doilea Război Mondial, „twist-ul" făcea să salte la vedere ultima noutate a zilei, juponul cu dantele de nylon etc. etc.

◀◀◀ *Dans etrusc*, frescă, mormântul leoaicei, *Tarquinia*, sec. VI î.H., *National Museum of the Villa Giulia*, Roma

◀ ***Căsătoria lui Renaud de Montauban (detaliu)***, miniatură franceză, sec XV, *Bibliotheque de L'Arsenal, Paris*



◀◀ A. Renoir, ***Vals la Bougival***, 1883, *Museum of Fine Arts, Boston*

▶ Tango în anii '30

◀◀◀ P. Bruegel cel Bătrân, ***Dans ţărănesc***, 1567, *Muzeul din Viena*

AMBIENTUL, A DOUA HAINĂ.
FUNCȚIILE AMBIENTULUI

▸ UTAMARO,
Doamnă scriind,
gravură din sec. XVIII,
British Museum, Londra

Prima haină, lipită de om, care-i defineşte „imaginea", face corp comun cu el. Al doilea înveliş, adăpostul în care se retrage să se odihnească, este în acelaşi timp cartea de vizită care-i arată locul în societate, dar şi o cutie de rezonanţă a sufletului său.

Exemplul cel mai redus de ambient mobil este rogojina unor pelerini japonezi, pe care ziua aceştia o rulează şi o poartă în chip de pălărie, iar seara o întind şi dorm pe ea. Călătorii europeni din Evul Mediu se mulţumeau să-şi ducă cu ei lingura de lemn înfiptă la panglica pălăriei de fetru şi să-şi atârne gamela de lemn la brâu.

Cortul, care se demontează şi se transportă pe cal sau cămilă, conţine de obicei covoare de lână, izolantă.

Căruţa cu coviltir, prefigurare a rulotei, devine, când se opreşte, locuinţa stabilă înzestrată nu numai cu aşternuturi ci şi cu veselă de masă, veşminte etc.

Lucrurile de folosinţă imediată răspund prin urmare nevoilor primordiale de somn şi de hrană. Pe măsură ce creşte nivelul de civilizaţie, la acestea se adaugă unelte de lucru, obiecte de cult şi, în sfârşit, cele de podoabă.

Istoria mobilierului şi a obiectelor casnice cuprinde o mare varietate de aspecte, potrivit evoluţiei stilurilor din arhitectură şi arte decorative. De la reducerea lor aproape totală în casa japoneză, ameninţată continuu de cutremure, la supraîncărcarea interioarelor curţilor regale sau imperiale, mobilierul şi anexele sale, chiar dacă au slujit aceloraşi scopuri practice, au comunicat prin forma plastică mereu alte trăiri, cu atât mai expresive şi mai nuanţate cu cât creatorul lor era mai artist (unii şi-au semnat chiar lucrările ca pe opere de artă).

Piesele de mobilier, ca şi cele de ceramică sau textile, pot fi, desigur, atrăgătoare şi privite izolat, fiecare în parte evocă un stil, o epocă, o concepţie, şi poate fi analizată plastic ca şi un tablou sau o sculptură.

Mai interesantă de studiat este însă compoziţia de ansamblu a unei încăperi (sau a întregii unităţi de locuit). De fapt, în viaţa reală, fiecare om îşi construieşte un decor, ca şi într-o piesă de teatru, care-i exprimă personalitatea şi pe care îl schimbă în continuare în decursul existenţei sale. Modul în care îşi aşază în odaie patul, cuibărit într-un colţ sau tronând în mijloc, e revelator pentru relaţiile sale cu oamenii din jur.

Felul în care alătură mobilele între ele, asortându-le, echilibrându-le, compunându-le, depinde de simţul estetic înnăscut şi cultivat.

Să comparăm câteva interioare:

Încăperile japoneze sunt formate din panouri uşoare uneori glisante, pe şine, care se pot deschide către grădină. Aceleaşi contururi simple în unghi drept se regăsesc în rogojinile sau saltelele aşezate direct pe podea, ca şi la măsuţele sau tăvile din *papier-maché* lăcuit, punând în valoare prin contrast rotunjimile formelor umane şi ale florilor.

Reducerea la minimul necesar, funcţionalitatea, dar mai ales armonia proporţiilor şi contactul direct cu farmecul naturii, au atras admiraţia străinilor (a pictorilor impresionişti şi a arhitecţilor secolului XX).

Un interior din Anglia secolului al XVIII-lea e înfăţişat de pictorul Hogarth în suita de lucrări

◀ W. HOGARTH,
Căsătorie la modă,
1744,
National Gallery, Londra

în care satirizează „căsătoria la modă", pe vremea lui încheiată în silă, din interes, între familiile nobililor sărăciţi şi ale negustorilor bogaţi.

Saloanele exagerat de înalte, cu arcade şi coloane, sunt împodobite excesiv cu mobile, tablouri şi covoare, pe căminul de marmură sunt aglomerate statuete iar ceasul face parte dintr-o compoziţie stufoasă cu frunziş de bronz în stil rococo. Decorul e menit să impresioneze, să transmită statutul social copleşitor.

Modernismul secolului XX a constat în primul rând din simplificarea radicală a ambientului vieţii, prin trimiterea în pod a mobilelor vechi, moştenite de la bunici, şi înlocuirea lor cu creaţii ale designerilor realizate din materiale noi (metal, sticlă, dar mai ales mase plastice).

Principala lor calitate era funcţionalismul (îndeplinirea funcţiei cu minimum de mijloace) iar calităţile estetice erau obţinute printr-o exprimare metaforică redusă la esenţial (de exemplu scaunele în forma unor cupe florale). Luminozitatea ansamblului, liniile calme ale contururilor, numărul redus al punctelor de interes care să solicite atenţia au un efect de liniştire şi relaxare.

▼ Mobilier de
EERO SAARINEN,
Anvers

PORTRETUL UNUI SCAUN

Obiectul cel mai banal şi util, un scaun, de exemplu, emite prin aspectul său o sumedenie de mesaje. Scăunelul cu trei picioare, pe care şed ţăranii în jurul mesei ca să-şi mănânce mămăliga, se potriveşte casei din sat prin material, dimensiuni şi formă. Tronul împărătesc, împodobit cu blazoane, din lemn sculptat şi aurit, cu perne de catifea, face parte din mijloacele de publicitate nobiliară: supraînălţarea spătarului, tapisat cu ţesături scumpe, care formează fondul fastuos, ca o aureolă, ca şi întinderea în lăţime a braţelor, care măresc locul ocupat în spaţiu de persoana aşezată în jilţ, îi supradimensionează silueta faţă de cei din jur, care par cu toţii mai mici, neînsemnaţi, subordonaţi.

La curtea Franţei din sec. XVII era respectată o strictă ierarhie a rangurilor: regele şi regina şedeau pe tronuri, perechea celor mai apropiate rude avea dreptul la fotolii, următoarea pereche la scaune cu spătar, următoarea la scaune fără spătar, apoi erau folosite scăunele pliante, la sfârşit perne, iar ceilalţi participanţi la festivitate trebuiau să stea în picioare.

În acelaşi timp, în Republica Olandei, care-şi cucerise libertatea de sub spanioli prin lupta cot la cot a întregii populaţii, moşierii şi ţăranii fiind angrenaţi în aceleaşi acţiuni de rezistenţă, slujnica, după ce servea la masă, îşi trăgea scaunul şi mânca alături de stăpâna casei.

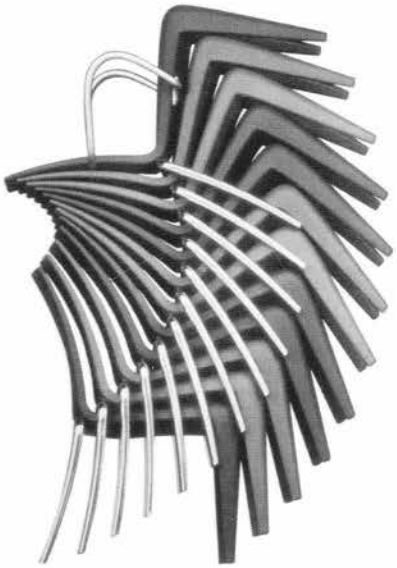
Scaunul pe care Olanda l-a lansat în toată lumea în sec. XVII (în timpul vieţii lui Rembrandt şi a lui Vermeer van Delft) este expresia celei mai democratice concepţii posibile în acea vreme. Scund, cu spătarul sprijinind doar omoplaţii, avea o formă simplă, linii drepte. Barele de lemn nu erau sculptate ci date la strung, ceea ce făcea ca mobila să fie mult mai ieftină. Picioarele erau legate între ele prin stinghii, formând două rânduri de încheieturi. Soliditatea scaunului e demonstrată de tabloul pictorului Frans Hals în care personajul reprezentat, Wilhelm van Heythuysen, se leagănă (lucru care nu ar fi fost posibil cu un scaun fragil tip rococo sau Biedermayer).

Aceleaşi preferinţe pentru simplitate, comoditate şi trăinicie se recunosc şi în costumul bărbatului, cu haina largă, pălăria de fetru preluată de la ţărani, cizmele cu tocul asigurat, legat de talpă (procedeu similar cu consolidarea picioarelor scaunului).

Scaunul din ţeavă metalică a fost imaginat după Primul Război Mondial, ca urmare a cererii de obiecte uzuale ieftine şi trainice, adaptate arhitecturii funcţionale, cu forme simplificate, cubiste, devenind apoi una din piesele de mobilier cele mai comune ale sec. XX. În anii '20, când a fost creat la Şcoala Bauhaus din Germania, el a fost rodul îmbinării cunoştinţelor tehnice şi artistice ale profesorului arh. Mies van der Rohe. Funcţia determină forma geometrică regulată, clară şi ordonată, alternând liniile drepte şi curbe. Total lipsit de decoraţii, scaunul e agreabil prin proporţii, conturul trasat net, culorile vii.

Celelalte scaune reproduse în această pagină au fost făcute din lemn sau sârmă, ţeavă metalică sau materiale plastice turnate etc. Creatorii lor au imaginat volumele ca pe sculpturi desfăşurate în spaţiu, colorându-le cu talent de pictor, le-au dat titluri şi s-au iscălit. Fiecare scaun poate fi privit ca o lucrare de artă, impresionându-ne printr-o metaforă poetică proprie. Unul e sever, cu linii drepte, hotărât, altul are forme curbe, blânde, feminine. Unul duce gândul la o floare, altul la un fluture. Un scaun te obligă la o poziţie dreaptă, oficială, altul te îmbie să te cuibăreşti şi să te joci. Dacă e tare sau rece, te vei aşeza pe el doar câteva clipe, dar pe unul moale şi cald poţi să visezi şi să aţipeşti.

Majoritatea acestor mobile au fost produse în fabrici la scară industrială, multiplicate după prototipul creat de artist, intrând în domeniul designului.



◀◀◀ A. Bosse, ***Balul,*** Franţa, sec. XVII, *Deutsch: Kupferstichkabinett Berlin*

◀◀ Gerrit Rietveld, ***De Styl,*** 1917

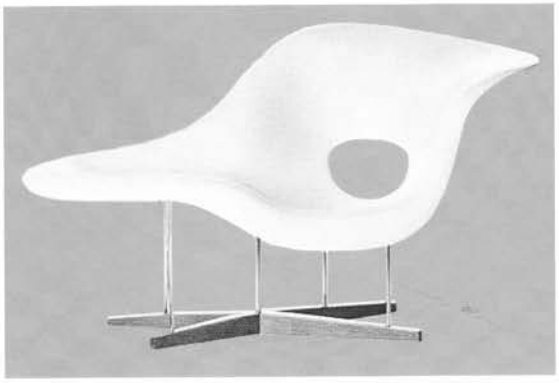
◀ L. Mies van der Rohe, 1927

◀◀ Tatlin, 1929

◀ Charles Rennie Mackintosh, Scaun Hill, 1903

◀◀ E. Softsass, 1972

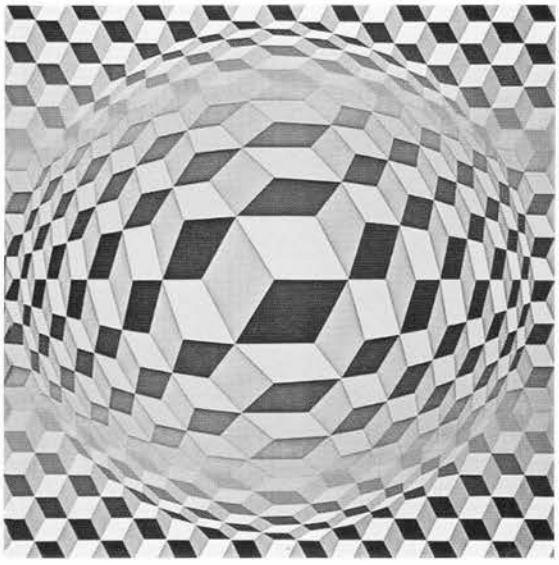
◀◀ Ph. Starck, Scaun „Louis 20", 1995



◀ Ch. şi R. Eames, 1948

◀◀◀ Frans Hals, ***Wilhelm van Heythuysen,*** sec. XVII *Musees Royaux des Beaux-Arts,* Bruxelles

▸ Covor oltenesc, sec. XVIII



▸ VICTOR VASARELY, ***Cheit M.***, 1970, *Solomon R. Guggenheim Museum*, New York

Textilele

Din învelişul camerei nu lipsesc ţesăturile suple şi călduroase, din fire animale – de lână, din fibre vegetale – bumbac, in etc. – sau sintetice.

Perdelele, covoarele, păturile, tapiţeria mobilelor pot fi mono sau policrome, fie ţesute în dungi sau cu modele, fie imprimate. În castelele de piatră din sec. XV, frescele erau înlocuite cu tapiserii în culori suave. Ţesăturile uzuale, pentru a nu încărca interiorul cu alte imagini figurative, au suprafeţele rezolvate decorativ, necentrând atenţia pe un element ci dispersând-o pe tot câmpul. Aceasta se obţine prin repetarea regulată a unui motiv, fie pe un singur rând – în frizã sau ca bordură – fie pe toată suprafaţa, ca un joc de fond. Rezultă o succesiune regulată de accente şi pauze, ca paşii în mers, care pot avea un ritm regulat sau cu pauze – săltat, lent sau rapid, vioi sau monoton.

Principalul efect asupra privitorului este siguranţa orientării în spaţiu, convingerea că nu vor apărea surprize ci totul e sub control.

Pentru echilibru, chiar compoziţiile figurative sunt de obicei simetrice, alternând elemente diferite prin forme, poziţii sau culori.

Un exemplu poate fi scoarţa oltenească, veche de 3–4 secole dar mereu proaspătă.

E ţesută la război pe urzeală de bumbac şi cu bătătură de lână, vopsită în culori naturale, pe care alternează flori şi animale stilizate.

Continuând această valoroasă tradiţie, s-au creat şi se creează la noi mereu piese inedite.

Dintre panourile decorative moderne, imaginate pentru a înviora aspectul pereţilor, să ne oprim o clipă la compoziţiile cinetice, sugerând mişcarea, de Victor Vasarely din anii '50. El a alăturat prin colaj moduli (bucăţele de aceeaşi formă dar diferit colorate) din plastic, hârtie sau ţesătură, urmărind efecte optice (de unde numele de „op-art") de apropiere sau distanţare, de iluminare sau întunecare ca şi de volum, de cald sau rece, dând senzaţii de ritm sau mişcare.

Vasarely a organizat producerea în serie după aceste prototipuri, transpunându-le în diferite materiale.

Ceramica

Ca şi primele ţesături şi împletituri, şi vasele de lut, arse în cuptoare, datează din preistorie ca prime realizări ale inteligenţei şi îndemânării omeneşti.

Oalele şi străchinile smălţuite erau folosite în gospodăria ţărănească, iar cele mai frumoase dintre ele erau atârnate pe perete ca podoabă, lângă icoane şi ştergare.

În reproducerile alăturate, ornamentele marchează structura vasului, deosebind marginea – tratată ca bordură – de fundul ca o suprafaţă rotundă, adâncită.

Şi aici dispunerea ritmică a elementelor, alternând cu pauze, sugerează o cadenţă mai rapidă sau mai lentă, ca un puls mai grăbit sau mai rar, ţesând în jurul fiecărui blid o atmosferă sufletească difuză, plină de farmec.

Geometrizarea elementelor decorative, care nu mai amintesc decât aluziv punctul de plecare din natură – floarea, brăduţul sau steaua – e o constantă structurală a întregii arte populare româneşti, presupunând un înalt grad de generalizare a experienţei vieţii, o privire a celor lumeşti de la marea depărtare atinsă de înţelepciune.

Unicatul a fost mereu practicat în obiectele uzuale şi de arta japoneză. O ceaşcă de ceai, de pildă, nu trebuie să semene cu celelalte, pentru

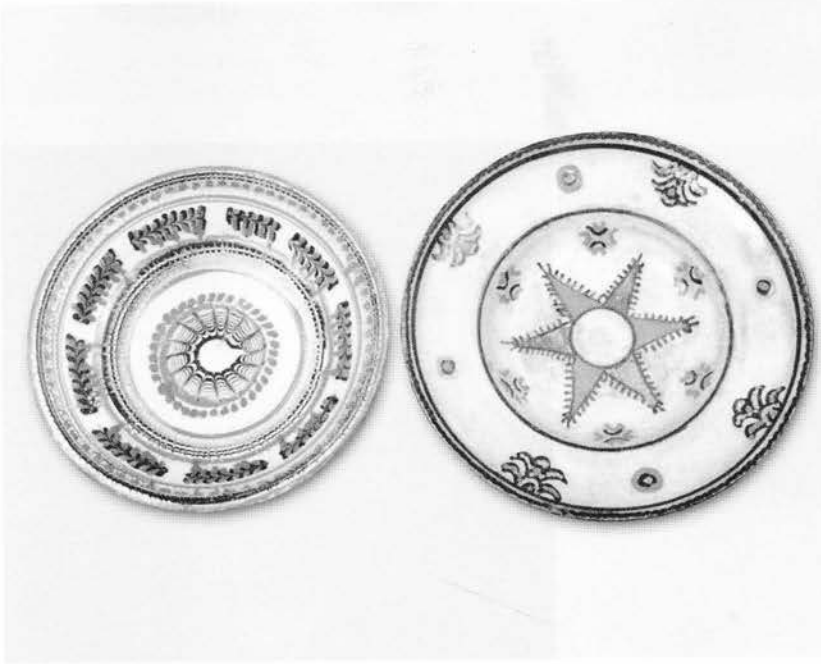
a atrage atenţia asupra formei şi culorii ei particulare. În „ceremonia ceaiului", care e o întâlnire între prieteni dar cu reguli stricte de comportare, urmărind ieşirea din zbuciumul vieţii zilnice şi regăsirea armoniei universale, se evită orice discuţie stresantă, se admiră răsăritul soarelui sau al lunii, ceştile şi aroma ceaiului sau aranjamentele florale în care sunt asortate o floare, un boboc şi o frunză. În comparaţie cu acestea, buchetele noastre de flori din 5 sau 7 garoafe identice, ca şi serviciile de masă produse industrial, par anoste şi monotone.

Ceramica modernă a mers în pas cu experienţele artelor plastice, luând forme şi ornamente când geometric regulate, clasice, când organice, baroce, acordându-se ansamblului ambiental.

◀ C. ROJDESTVENSKI, Ceaşcă de ceai cu decor suprematist, anii '20

◀▼ Ceaşcă japoneză

▼ Străchini populare româneşti



Sticla – prozaică sau poetică

Uitându-ne în jurul nostru, să ne oprim un moment la recipientele pe care le folosim zilnic, cum ne cad în mână, şi să le privim ca şi cum le-am vedea pentru prima dată. Vom observa că nu seamănă între ele pentru că fiecare are propria sa personalitate, ca un om mai gras sau mai slab, dar şi mai modest sau mai pretenţios, mai modern sau mai conservator.

Cea mai simplă soluţie oferă desigur sticla de bere, ca un cilindru îngustat la gură pentru dop, cu silueta sobră, fără podoabe. Ea e înnobilată de etichetele care o îmbracă, diferind după marcă. Cele ale berii „Bucureşti", produsă la fabrica Rahova, erau deosebit de luxoase, ca o fustă şi un guler albe, tivite cu aur. Pentru a convinge că e vorba de o întreprindere veche, de încredere, cu tradiţie, chiar în centrul compoziţiei, pe burta sticlei (ca şi pe guler), apărea un blazon roşu, încoronat şi dominat de un vultur, înconjurat de volute aurii şi panglici şi cu inscripţia „Fondat în 1893", amintind nostalgic de vechiul regat.

Caracterul particular al sticlei e dat prin urmare de combinarea siluetei simple, solide, populare, cu învelişul ei de hârtie, fastuos, ca o rochie de bal pentru o singură seară, pentru o bucurie fugară (etichetele se curăţă la spălat, sticla putând, a doua zi, să fie refolosită).

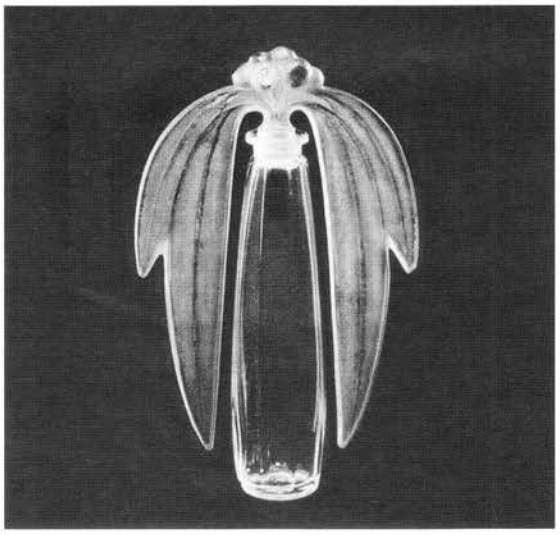
Butelia de „Coca Cola", unul dintre emisarii cei mai activi prin care moda americană a pătruns şi la noi, ca pe tot globul, e rodul unei creaţii profesioniste de design modern, uzând de mijloace psihologice subtile de influenţare a cumpărătorilor.

De la prima vedere te atrage forma elegantă şi fluidă a siluetei, care pare modelată cu mâna, ca şi panglica etichetei, de un roşu aprins (ca şi dopul) pe care scrie jucăuş cu alb „Coca Cola".

Inscripţia e plasată exact în centrul geometric al imaginii, atrăgând atenţia din prima clipă a perceperii obiectului.

▸ Sticlă de bere

▸▸ Sticlă de Coca-Cola



▸▸ R. Lalique, Flacoane de parfum, 1900

Brâul roşu al etichetei desparte sticla în două zone distincte, de aceeaşi înălţime dar cu volume inegale, cea de jos masivă, mai comprimată la mijloc, de parcă ar fi strânsă şi stoarsă de mâna băutorului, cea de deasupra conică, mai subţire lunecând oblic spre dop şi sugerând scurgerea rapidă a lichidului.

Striaţiile verticale, care ritmează întreaga suprafaţă a sticlei, au rol dublu: unul practic, de a înlesni apucarea sticlei, chiar udă, de la gheaţă, şi altul estetic, de a-i spori sugestia dinamică.

Impresia de ansamblu a consumatorului este, prin urmare, de plăcere, de confort, imaginea suplă, aerodinamică şi culoarea roşie ca focul corespunzând efectului băuturii înviorătoare. Forma sculpturală asigură perfecta adaptare la gestul mâinii pentru băutul direct din sticlă – acţiune care, potrivit psihologilor, are un efect de calmare, amintind, ca şi biberonul, ocrotirea de la sânul mamei.

Sticla de parfum e un produs de lux, care se adresează unei alte categorii de cumpărători, iar ambalajul trebuie să transmită un mesaj poetic la fel de suav ca şi mireasma conţinută. Forma neobişnuită, departe de cea a sticlelor şi paharelor uzuale provenite din baloane suflate cu ţeava, este obţinută prin turnarea şi şlefuirea sticlei de către artişti plastici, unii de mare renume, cum erau Gallé, Lalique sau Salvador Dali.

Flaconul de parfum creat de René Jules Lalique e ca o apariţie fantastică, între plantă şi gâză, cu petale – aripi străvezii, în tonuri de chihlimbar.

Émile Gallé (1846–1904), principalul reprezentant al şcolii de arte decorative din oraşul francez Nancy, a suprapus straturi de sticlă translucidă, colorată, întruchipând cele mai diferite specii de flori. Vasele luminate pe dinăuntru (cu becuri) amintesc de lampioanele japoneze din hârtie, creând o atmosferă intimă.

Tot din sticlă, René Jules Lalique a creat prin 1900 bijuterii încărcate de acelaşi farmec poetic.

▲ Émile Gallé (1846-1904), vase de sticlă, cu motive florale, 1901

◀ René Jules Lalique, 1860, Broşă libelulă, cu turmalină şi diamante

Termenul vine de la cuvântul italian „disegno" care înseamnă desen dar şi proiect (îmbinând înţelesurile cuvintelor franţuzeşti „dessin" şi „dessein"), aşa cum erau de pildă desenele aparatelor de zbor inventate de Leonardo da Vinci. *Design* este însă un cuvânt englezesc. El a devenit necesar întâi în Marea Britanie pentru a defini aspectul vizual al obiectelor proiectate şi produse în serie, deoarece revoluţia industrială a început acolo cel mai devreme, încă din sec. XVII şi XVIII, extinzându-se în lume la jumătatea sec. XIX.

Ceea ce deosebeşte designul de desen în general este prin urmare scopul realizării industriale (mecanice şi nu manuale) a unor obiecte utile, din care cele mai reuşite pot intra în categoria artelor decorative.

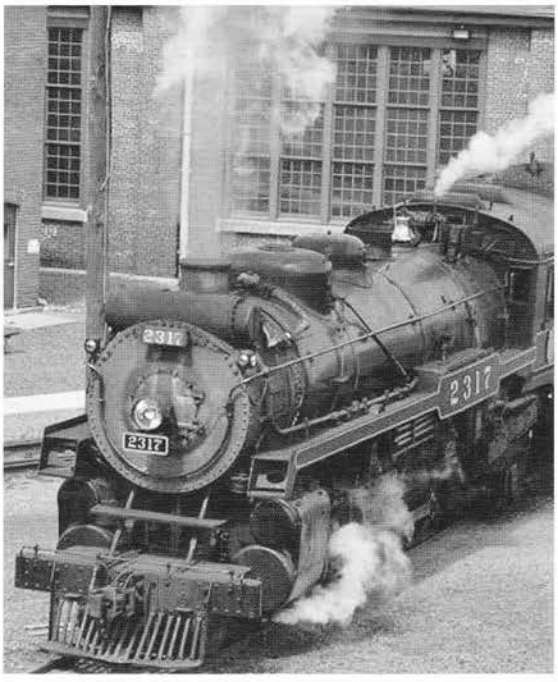
Scurt istoric

După ce în 1765 J. Watt a inventat maşina cu aburi, noua sursă de energie a fost utilizată în oţelării şi fabrici şi a pus în mişcare vapoare şi primele trenuri. Pentru muncitori a fost o nenorocire: de unde până atunci artizanul îşi concepea şi lucra singur ulcica sau scaunul, în fabrici un inginer făcea proiectul iar executanţii supravegheau maşinile, îndeplinind doar gesturi uşoare, monotone (ca în filmul „Timpuri Noi", în care Charlie Chaplin strângea şuruburile care treceau prin faţa lui pe bandă rulantă).

Au fost angajaţi femei şi copii, prost plătiţi, iar urmarea a fost sărăcia, lucrul în hangare poluate şi traiul în locuinţe mizere. Produsele industriale erau de proastă calitate şi urâte, căutând să imite la preţ ieftin obiectele la modă în sec. XIX, încărcate cu ornamente complicate.

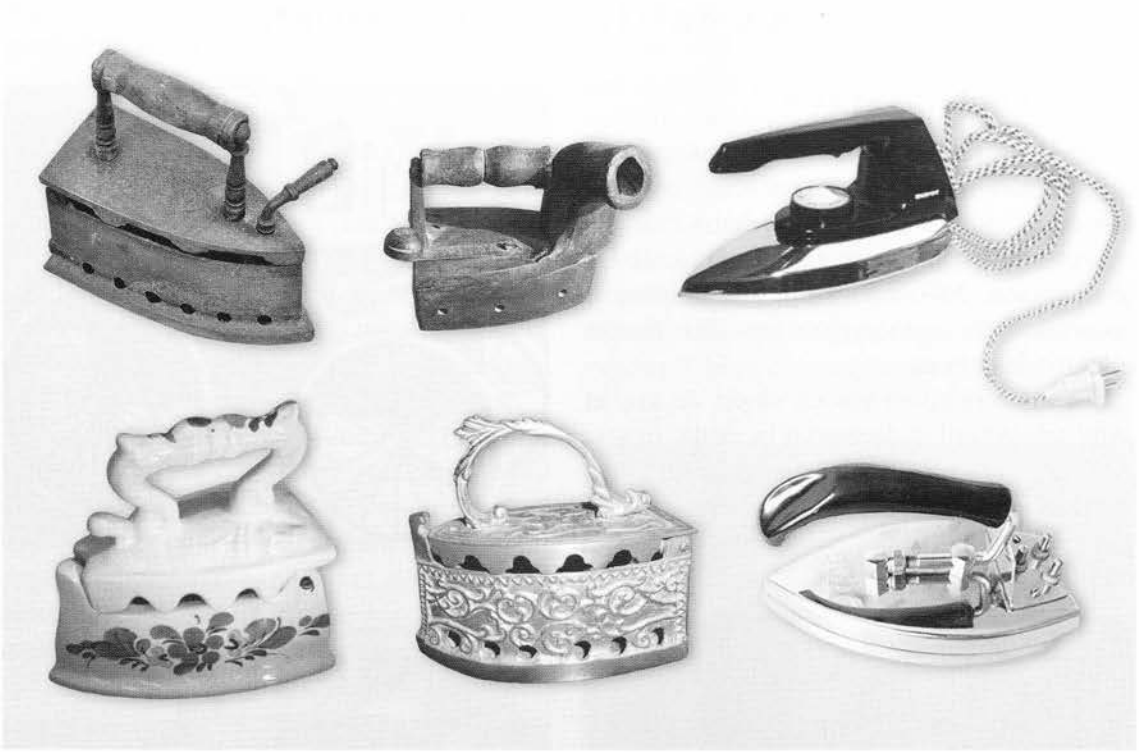
Nu e de mirare că în această primă fază mulţi oameni de artă (ca pictorul şi poetul William Morris sau criticul de artă John Ruskin) s-au revoltat împotriva industrializării, străduindu-se să reînvie activitatea artizanală ca în Evul Mediu.

De abia în sec. XX s-a acceptat – întâi de către artişti şi arhitecţi, apoi de marele public – că maşinile şi obiectele fabricate pot fi frumoase, că „o locomotivă sau un vapor conţin la fel de multă artă ca şi un tablou sau o statuie" (arh. Souriau, 1904) sau că „un automobil e mai frumos decât *Victoria din Samothrace*" (Marinetti, 1909). S-a adoptat principiul „form follows function" (forma decurge din funcţie), iar proiectanţii, unindu-şi cunoştinţele tehnice şi artistice, au pornit la crearea unor piese noi şi originale, utile şi armonioase. Născut odată cu revoluţia



▸ Locomotivă cu aburi, 1900

▸▸ Vas de WC, sec. XIX

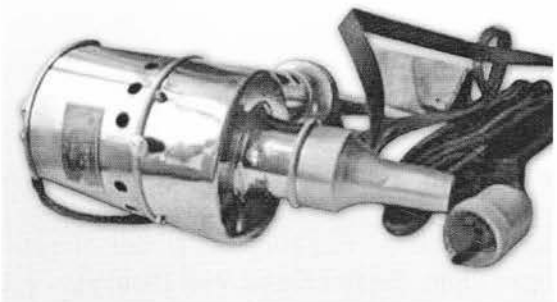


◀ Maşini de călcat din diverse epoci

industrială, la jumătatea secolului trecut, designul a dat primele rezultate notabile de abia după Primul Război Mondial şi s-a afirmat în toată lumea după al Doilea Război Mondial, în ultima jumătate a sec. XX. Designul de produs sau designul industrial creează imaginea vizuală nu numai a ambalajului ci chiar a obiectului prin colaborarea de la început, de la conceperea acestuia, dintre inginer şi designer. În acest caz, designul nu mai e „aplicat", ci „implicat". Între două aparate cu performanţe tehnice asemănătoare, cumpărătorul alege pe cel care arată mai bine. Nu numai hainele şi pantofii „se poartă" mereu altfel, dar şi decorarea locuinţei, a şcolii sau a biroului se schimbă după modă.

Să luăm de exemplu maşina de călcat. După ce, timp de milenii, rufele erau întinse să se usuce pe iarbă sau pe gard şi pantalonii erau neteziţi prin presare noaptea sub saltea, a apărut ca o mare noutate maşina de călcat cu cărbuni (care acum e obiect de colecţie la anticari). Ca o cutie de fontă neagră, cu mâner de lemn, grea, ca să netezească bine, ea avea masivitatea unei corăbii cu prora ascuţită pentru a pătrunde printre falduri. Era umplută cu cărbuni aprinşi şi exista pericolul ca prin ferestrele de aerisire să scape funingine pe lenjeria imaculată. Acordarea cu stilul împodobit al secolului al XIX-lea se făcea prin modelarea cârligului, care închidea capacul, în formă de floare, de volută arhitectonică sau de cocoşel. Netezitul rufelor a încetat să fie un efort fizic – asemănător cu ridicarea halterelor – de abia după apariţia maşinii electrice, odată cu celelalte aplicaţii ale noii energii, tramvaiul şi metroul, ascensorul şi becul. E de fapt un reşou mobil, cu o spirală incandescentă încastrată într-o placă ceramică. Forma maşinii a evoluat către o siluetă dinamică extraplată (ca de barcă cu motor).

Când au intrat în uz materialele sintetice (nylon, relon etc.) care se deteriorau la o temperatură ridicată, s-au perfecţionat şi maşinile de călcat, dobândind încălzire reglabilă. Unele au inclus şi acţiunea stropirii rufelor (printr-un fund dublu, perforat şi o pompă acţionată de un buton).



◀ *Le Whirlwind*, primul aspirator (cu manivelă) inventat de W. McGaffey în 1869

Automobilul şi arta

▸ Primul brevet acordat pentru automobil lui Charles E. în 1895

Pe lângă calul de călărie, caleaşca trasă de cai a alcătuit până acum un secol cel mai confortabil mijloc de călătorie (cu variantele ricşei trasă de oameni sau a saniei cu câini). De abia în sec. XIX s-au răspândit diligenţele (echivalentele autocarelor actuale) pentru călătoria în comun.

Caleaşca nobililor era un obiect de lux, în stilul arhitecturii şi decoraţiei la modă. În sec. XVIII, stilul rococo o transformase într-o apariţie uimitoare, potrivită în basmul Cenuşăresei: pe arcurile sinuoase ca un leagăn, cabina părea că pluteşte în aer, cotropită de

▾ Caleaşcă, sec. XVIII

▲ ▸ „Autocăţelul", automobil marca Cadillac, 1929

plante agăţătoare prefăcute în aur de bagheta unei zâne, iar picturile de pe uşi erau comandate unor artişti celebri, ca Fr. Boucher.

Când a fost inventat, pe la 1900, automobilul semăna cu trăsura pe care o înlocuia. Pe măsură ce a evoluat, crescând viteza de deplasare, nevoia de protecţie a impus învelişul, ca de broască ţestoasă, al caroseriei.

În perioada interbelică, pentru a da o faţă mai blândă maşinii înspăimântătoare, devenită o primejdie publică prin viteza mereu mai mare, creatorii automobilelor le-au dat înfăţişarea unor câini, cu motorul în formă de bot, având farurile ca nări, parbrizul drept ochi sticloşi, iar capota ca un creştet bombat (A existat şi o jucărie intitulată „Autocăţel", amintind pe cel mai cunoscut şi mai simpatic ogar, Pluto, din filmele lui Walt Disney).

Metafora sugerării unei făpturi vii a fost păstrată de toţi creatorii proiectelor ulterioare ale designului modern, finanţate de marile firme. O premieră mondială a fost „automobilul aerodinamic", de inginerul român Aurel Persu, frapant prin silueta fluidă, ca un peşte (ca un guvid), având roţile înglobate în caroserie.

Maşinile de curse au roţile îndepărtate, ca labele unei muşte, pe când noile maşinuţe electrice, făcute pentru a se strecura prin traficul mereu mai aglomerat al oraşelor, arată ca gândăceii mărunţi.

Vom supune analizei noastre plastice unul dintre automobilele cele mai cunoscute. Îl vom privi din profil, cum e perceput cel mai frecvent. De la distanţă impresionează conturul lin, din curbe blânde, ca şi coloritul de un albastru

delicat, toate la fel de liniştitoare. Centrul geometric al imaginii cade exact pe locul şoferului, eroul acţiunii, al cărui bust se vede puţin mai sus prin fereastră. Omul este cuprins ca într-un sandwich în care cele două felii de pâine aflate una jos la baza maşinii, întinsă pe orizontală, alta sus la capota curbată, sunt prinse între ele în zona ferestrelor, care fac legătura cu exteriorul. Punctele de atracţie ale maşinii – farurile colorate, inscripţiile şi barele lucioase – marchează extremităţile, subliniind lungimea şi sporind sentimentul de echilibru şi securitate.

Aspectul metalic al finisajului exterior apropie automobilul de armura cavalerilor medievali, sugerând aceeaşi protecţie. Luciul vopselei are un efect de dematerializare (în sensul oglinzii care anihilează corporalitatea peretelui pe care stă), făcând maşina să pară mult mai uşoară decât este în realitate.

Folosirea mijloacelor artistice prin care automobilul îşi dobândeşte înfăţişarea exterioară are prin urmare scopul de a ascunde vederii mulţimea tuburilor, firelor şi şuruburilor motorului, dar şi de a atenua spaima de accident, pentru a pune în schimb în lumină partea pozitivă a vitezei, eleganţa mişcării. La realizarea unui automobil colaborează multe colective de ingineri, ergonomişti, psihologi, designeri, care supraveghează fiecare exemplar până la ieşirea din fabrică.

◀◀▼ A. Persu, Streamliner, automobil aerodinamic, 1923

▼▼ Automobil BMW

▼ Norman E. Timbs, Buick Streamliner, 1948

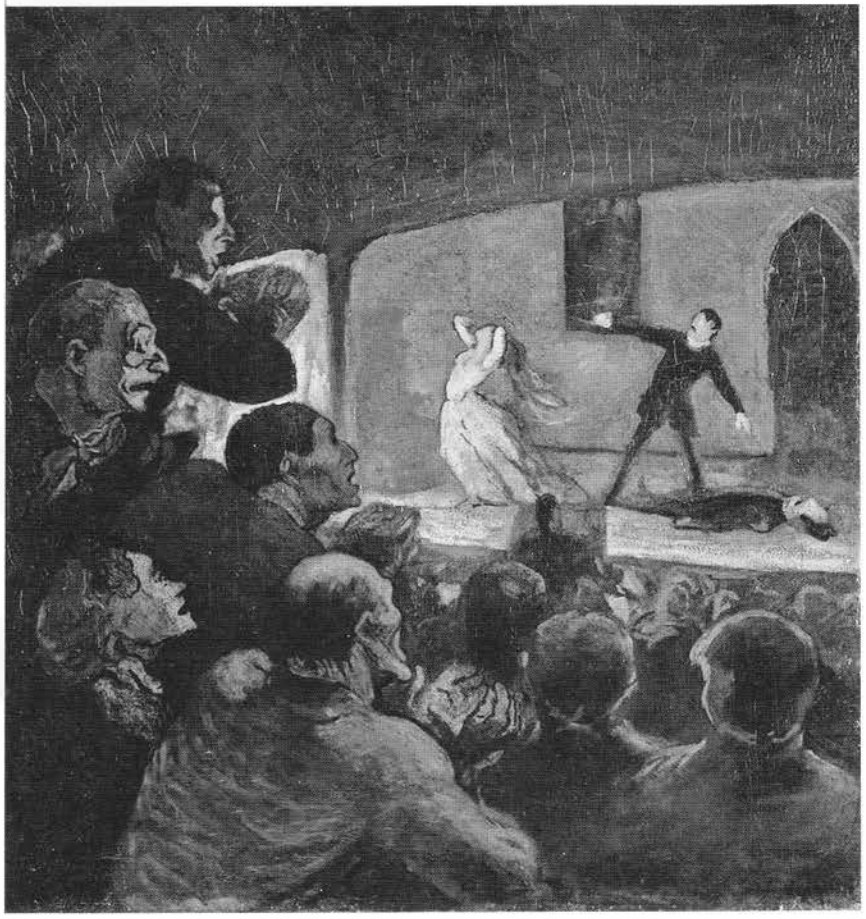
2. ARTELE SPECTACOLULUI

TEATRUL

Cea mai rudimentară formă de teatru e o minciună (am lipsit de la oră pentru că...) spusă la persoana I, relatând fapte inexistente şi intrând în pielea unui personaj posibil, dar altul decât cel real. Sau o declaraţie de dragoste voit impresionantă de genul: „Angel radios...".

Există oare şi în acest domeniu o comunicare cu un singur înţeles, ca şi în celelalte domenii parcurse până acum? Un exemplu de acţiune din care lipseşte orice fior artistic, care se adresează strict raţionamentului logic este reconstituirea judiciară a unui delict – furt sau crimă – care serveşte explicării modului în care s-au petrecut faptele. Multe piese de teatru sau filme poliţiste de serie nu depăşesc acest obiectiv, rămânând la nivelul unei gimnastici a minţii. Pentru a impresiona totuşi privitorii, ele recurg de obicei la mijloacele cele mai primitive ale şocului fizic, arătând lupte bestiale, desfigurări, răniri, sex etc.

▼ H. DAUMIER, *Drama*, sec. XIX, *Muzeul din München*



Spre deosebire de relatarea seacă a unor acţiuni (cum sunt cele care formează materialul buletinelor de ştiri TV), spectacolele artistice au cu totul alt scop, cel de a se ridica deasupra „faptului divers" pentru a medita asupra lui, privindu-l ca pe un simptom al unei realităţi mult mai adânci, un simbol al unei semnificaţii generale, capabil să declanşeze în spectator „trăirea totală".

În afara teatrului radiofonic, care trebuie imaginat cu ochii închişi, orice spectacol este în primul rând o succesiune de imagini ordonate într-o mişcare reală şi continuă. Odată cu ridicarea cortinei are loc „întâlnirea" piesei cu spectatorul, care primeşte prima impresie prin forma scenei şi acordul fundamental cromatic realizat de decor şi de costumaţia personajelor. Acestea contribuie substanţial, alături de jocul actorilor, la compoziţia imaginii teatrale, folosind absolut toate mijloacele de comunicare vizuală examinate până acum. Imaginea teatrală comunică deci prin lumină şi culoare, ca şi pictura, dar şi prin volum, precum sculptura. Efectele sculpturale sunt cu atât mai pronunţate cu cât spectatorilor li se înfăţişează mai multe faţete ale compoziţiei teatrale, ca de pildă prin plasarea scenei central, ca ringul de box. În desfăşurarea acţiunii, momentele-cheie ale piesei sunt marcate vizual printr-o intensificare a expresivităţii „tabloului", care rămâne în memoria spectatorilor după încheierea spectacolului.

Un astfel de apogeu al conflictului a fost redat de pictorul Honoré Daumier în tabloul *Drama.* Pictura prezintă o imagine în altă imagine, o scenă de teatru şi în acelaşi timp un cadru mai larg, cuprinzând şi publicul din sală. Punctul de vedere din care e privită drama e chiar prin ochii unui spectator.

De la început, atenţia este atrasă de scena puternic luminată, aşezată pieziş, încadrată în linii oblice. În centrul imaginii se află actriţa îmbrăcată în alb, care-şi smulge părul cu un gest de disperare; lângă ea, un personaj în

negru ridică sabia cu care tocmai a străpuns victima care zace la picioarele lui.

Acţiunea violentă, sângeroasă, atitudinile patetice, costumele de epocă, duc gândul la dramele istorice din vremea romantismului – ca de pildă *Hernani* sau *Ruy Blas,* de Victor Hugo – care l-au impresionat fără îndoială pe Daumier. Siluetele actorilor, reduse la esenţial, caracterizează personajele tipice: tânărul impetuos, înflăcărat, luptând pentru o cauză nobilă, tânăra îndrăgostită, victima soartei vitrege, care-şi plânge despletită nefericirea, tiranul pedepsit. Liniile oblice, formele contrastante prin lumină şi culoare scot în relief punctul culminant al acţiunii. Decorul, cu uşa în arc frânt din dreapta, indică Evul Mediu, reînviat în stilul neo-gotic din vremea romantismului.

În primul plan, spectatorii din sală, care ocupă toată jumătatea din stânga jos a compoziţiei, trăiesc intens drama, cu trupurile repezite înainte şi expresii de uimire şi groază. Spaţiul puternic telescopat, care porneşte din imediata noastră apropiere (de la spectatorul al cărui umăr pare că iese din tablou) şi până în fundul scenei, unde se pierde în umbra uşii deschise, aminteşte „spaţiul total" al barocului.

Tabloul e pictat în ulei, cu trăsături sumare, rapide, lăsând urme vizibile ale mişcărilor mâinii artistului, transmiţându-ne şi pe această cale febra surescitării trăite prin drama romantică.

Între tabloul lui Daumier şi teatrul pe care-l reprezintă există, desigur, deosebiri esenţiale, începând de la surprinderea în pictură a unui singur aspect din desfăşurarea acţiunii întrupate de actori. Trebuie remarcată însă, de la început, şi o altă deosebire: în cazul artelor imobile, ca pictura sau sculptura, care aşteaptă să fie solicitate de către privitor ca să înceapă să trăiască în el, transmiterea mesajelor se face pe calea cea mai scurtă, de la autor, prin operă, către receptor. În artele care se desfăşoară în timp, trebuie ca cineva să dea viaţă operei. Există cazuri rare în care acela e chiar autorul (Eminescu recitându-şi un poem sau Enescu executând la pian sau la vioară una din compoziţiile sale). De obicei, însă, trebuie ca altcineva să reia mereu „d'a capo" opera şi acesta este „interpretul", veriga intermediară care preia mesajul şi îl transmite mai departe (fie că e un solist, o orchestră sau o trupă de teatru).

Eliberat de creaţia lui, autorul îşi redobândeşte libertatea de a crea altceva – sau de a dispărea – pe când intermediarii din generaţiile următoare au grijă ca opera să-şi împlinească menirea.

▲ Oana Pellea în ***Îmblânzirea scorpiei,*** *Teatrul Bulandra,* regia Mihai Mănuţiu

Dintre toate artele, spectacolul teatral este fără îndoială cel mai captivant prin transmiterea nemijlocită a fiorului poetic de la om la om şi – cel puţin în aparenţă – cel mai uşor de recepţionat, deoarece acţionează asupra tuturor simţurilor, a văzului şi a auzului şi prin asociaţii şi asupra tactilităţii, mirosului sau gustului. Orice spectator – fie el mai intelectual (apreciind textul literar), mai vizual (sensibil la compoziţia imaginii scenice), mai auditiv (gustând inflexiunile vocilor) etc. – găseşte o poartă proprie de acces.

Primejdia (în care teatrul a căzut uneori) e prea marea asemănare cu viaţa, iar „arta" constă tocmai în „stilizarea" mesajului, în ceea ce s-a numit „teatralitate". Într-un articol publicat în 1956, Liviu Ciulei scria: „dorinţa de a arăta totul creează tocmai o limită în posibilitatea spectatorului de a o imagina. Măiestria actorului de teatru constă, în mare măsură, în a sugera cu un element, ferind întregul, lăsându-l la puterea de completare a spectatorului" (Ileana Berlogea: *Liviu Ciulei, regizor pe patru continente*).

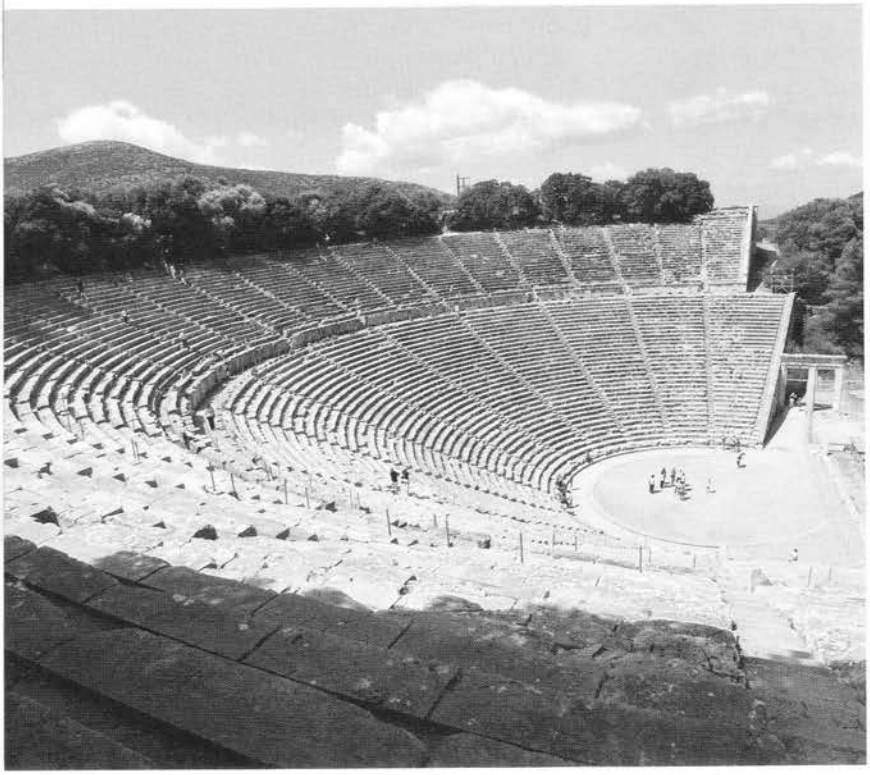
Solicitând o participare sufletească totală, spectacolul deschide mereu noi orizonturi „A merge la teatru este o explorare în necunoscut" (observa Marian Popescu în *Drumul spre Ithaca*). Îndeosebi „Arta modernă oferă neaşteptatul" (V. E. Maşek în *Arta o ipostază a libertăţii*) dându-ne iluzia că trăim mai multe vieţi.

SCURT ISTORIC AL IMAGINII TEATRALE

Artă a comunităţii, care e chemată să participe, spectacolul teatral a fost întotdeauna cel mai direct angajat în experienţele colective, în viaţa socială.

▲ ▶ Măşti greceşti de comedie şi tragedie, *Muzeul Luvru*, Paris

Teatrul s-a născut şi a evoluat de-a lungul timpului, în răgazurile de pace şi de bunăstare. Latinii spuneau: „Când zăngăne armele muzele tac", iar pictorul Ţuculescu remarca: „Artistul nu creează în vâltoarea vieţii ci pe marginea ei". La început a fost probabil ceremonia. Se bănuieşte că strămoşii noştri din preistorie, ca şi nu demult locuitorii unor zone izolate din Africa sau Australia, încercau prin ritualuri magice să influenţeze vânătoarea de care depindea hrana şi supravieţuirea lor. Pe un perete al peşterii Trois Frères, din paleolitic, e desenată silueta unui bărbat îmbrăcat în pielea unui cerb, cu coarnele aşezate pe creştet, primul document al unei costumaţii.



▼ Teatrul din Epidaurus, sec. IV î.H.

Antrenarea grupului la o muncă sau la o ceremonie comună se făcea – se presupune – prin ritmarea mişcărilor în bătaia tobelor, dansul precedând artele vorbirii. Marile imperii ale Egiptului sau Mesopotamiei au cultivat mai cu seamă procesiunile destinate cultului zeilor, urmărind stăpânirea maselor de către puterea centrală.

Teatrul, în înţelesul modern al cuvântului, a înflorit spectaculos în Grecia antică, în cetăţile democrate în care oamenii liberi (liberi doar datorită muncii sclavilor) aveau răgazul şi interesul de a ridica pe plan artistic preocupările lor, figurate în legendele transmise până atunci oral (ca *Iliada* şi *Odiseea* lui Homer). Originile teatrului se află probabil în cultul zeului Dionysos, înţeles ca o întoarcere la natură (după care omul a tânjit mereu, până azi). Primăvara şi apoi culesul recoltelor şi viilor erau sărbătorite prin procesiuni şi dansuri frenetice până la transă în care participanţii, purtând măşti de satiri şi sileni (duhuri ale pădurii, jumătate om, jumătate ţap), se lăsau în voia bucuriei instinctive.

Introducerea unor acţiuni, în care binele şi răul se confruntau în diferite feluri, şi organizarea prezentării lor în faţa cetăţenilor oraşului a dus la naşterea teatrului ca spectacol. În acest scop s-au construit amfiteatre speciale, din trepte săpate în semicerc pe povârnişurile dealurilor şi o platformă destinată actorilor. Mai există şi astăzi ruine ale unor astfel de teatre în care s-au jucat tragediile lui Eschil, Sofocle sau Euripide, socotite mereu, de atunci, actuale (primul la poalele Acropolei Atenei, lângă templul lui Dionysos). La început din lemn, apoi din piatră, teatrul avea în centru, înaintea scenei, o suprafaţă podită pe care se afla corul – un grup din 12–15 tineri care cântau şi dansau, în permanent dialog cu actorii de pe scenă, comentând acţiunea. Reprezentaţiile aveau caracterul unor întreceri

(ca şi cele sportive ale Olimpiadelor), aveau sponsori şi arbitri traşi la sorţi şi se desfăşurau mai multe zile la rând, de dimineaţa şi până seara, la lumina zilei, apoi la asfinţit, cu torţe. În spatele scenei se vedea la început natura din jur, valea, apoi s-a construit o baracă în care actorii se schimbau şi care, prevăzută cu porţi, a constituit decorul. Văzute în lumina puternică, mediteraneeană, şi de la oarecare distanţă, figurile personajelor (jucate doar de bărbaţi) se cereau precizate, stilizate, pentru a contura eroi exemplari sau zei. Aşa a apărut masca. Ea îndeplinea şi rolul de amplificator al vocii printr-o pâlnie plasată în faţa gurii. Nemişcarea trăsăturilor, absenţa mimicii erau suplinite printr-o gestică expresivă. Acomodarea publicului cu figurile neclintite ale actorilor de pe scenă ar putea explica persistenţa, în toată perioada clasică a civilizaţiei greceşti, a aceleiaşi seninătăţi impasibile pe chipurile statuilor din marmură.

Masca mărea dimensiunile capului aşa că, pentru a aduce silueta actorilor la proporţii armonioase, s-a înălţat talpa de lemn a sandalelor, care au devenit coturni, iar veşmintele drapate au fost amplificate în lăţime la fel cum erau „galbate" fusurile coloanelor, pentru a nu fi erodate vizual de lumina soarelui.

În teatrul grecesc erau folosite şi metode rudimentare de „sceno-tehnică": scripeţi de lemn susţineau în aer zei sau eroi, iar de sub podeaua scenei trape figurau ieşirea din ţinuturile subpământene.

Roma a preluat întreaga experienţă a teatrului elen, adăugând, ca şi în toate celelalte domenii ale artelor, grandoarea unor spectacole care nu mai erau adresate doar unor comunităţi restrânse, cum erau cele din oraşele-state ale Greciei, ci erau gândite la scara imperiului – întins de jur împrejurul Mediteranei şi până în nordul Europei. Pentru a îndestula mulţimea cu „pâine şi circ", au fost construite peste tot teatre şi stadioane (şi la noi, la Sarmizegetusa). La Roma a fost înălţat Colosseumul cu patru etaje, folosind toată priceperea inginerească pentru dotarea lui nu numai cu săli şi coridoare de acces dar şi cu un subsol cu multe încăperi, plin de mecanisme, prevăzut cu ascensoare şi canalizare. Colosseumul era acoperit cu pânză de protecţie împotriva soarelui şi a ploii. Idealul de frumuseţe al romanilor nu mai era zeul Apollo, cu trăsături perfect echilibrate şi inuman de simetrice, ci războinicul voinic antrenat să îndure, cu expresia stăpânită dar dură. Atenţia artiştilor plastici pentru trăsăturile individuale ale portretului se explică şi prin practica măştilor funerare în cultul strămoşilor (la înmormântare, urmaşii purtau măştile acestora, întâmpinându-l pe decedat în lumea umbrelor). În teatrul roman, masca imobilă a căzut de pe figura mimului, rămânând doar un simbol al artei actorului.

Masca a rămas în schimb un atribut constant al actorului în teatrul chinez şi japonez, care şi-a păstrat timp de multe secole forme fixe, convenţii bine stabilite, ca de pildă decorul inexistent, sugerat doar prin gesturile personajelor (un pas ridicând piciorul mai sus însemna trecerea unui prag). Pentru a da un singur exemplu, unele măşti ale teatrului clasic japonez „Nô" erau astfel concepute încât, dacă actorul ţinea capul înălţat, se vedea gura cu colţurile ridicate, zâmbind uşor, pe când dacă înclina figura, sprâncenele coborâte îi dădeau o expresie tristă, iar forma gurii nu se mai observa.

▼ Colosseumul din Roma

▲ Teatrul Nô

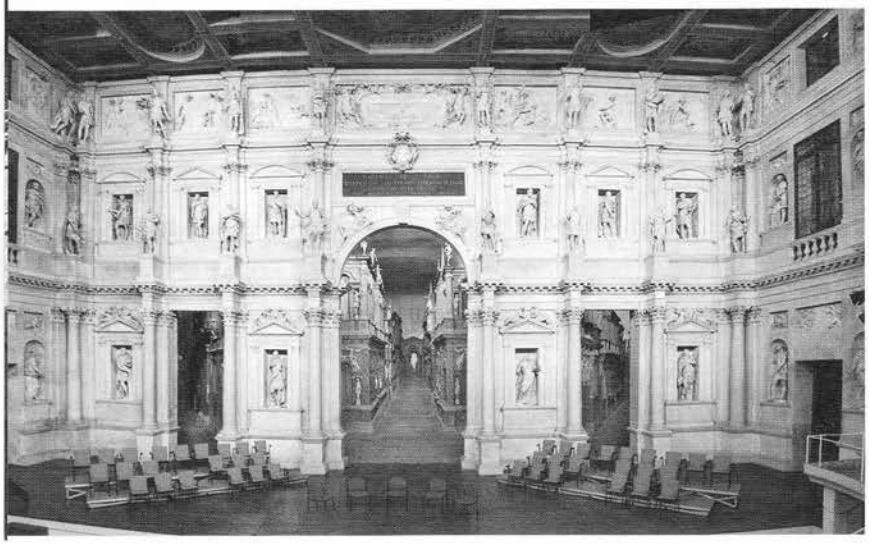
În Evul Mediu european, noua structură a societăţii feudale a impus alt fel de spectacole: la curţile senioriale turnirurile sportive erau organizate cu fast, cu asistenţă restrânsă. Urmaşii mimilor se produceau în reprezentaţii pe care azi le-am numi de revistă, cu recitări poetice, numere de circ şi music-hall – desigur prezente şi la curţile domnitorilor din Ţările Române. Biserica folosea la rândul ei un fel de teatru pentru a atrage publicul larg la marile sărbători religioase. Prelaţii bisericii catolice au desfăşurat o mare fantezie în ridicarea unor construcţii provizorii în aer liber menite să servească doar pe durata serbărilor de Crăciun sau de Paşte: în piaţa din faţa catedralei erau înşirate, pe estrade lungi de până la 50 de m, barăci-compartimente, adăpostind tablouri cu personaje nemişcate, figurând fiecare câte un episod al povestirii biblice – de exemplu Buna Vestire, Naşterea lui Iisus etc. – iar privitorii treceau prin faţa lor. Fiecare din ele era lucrată de câte o breaslă.

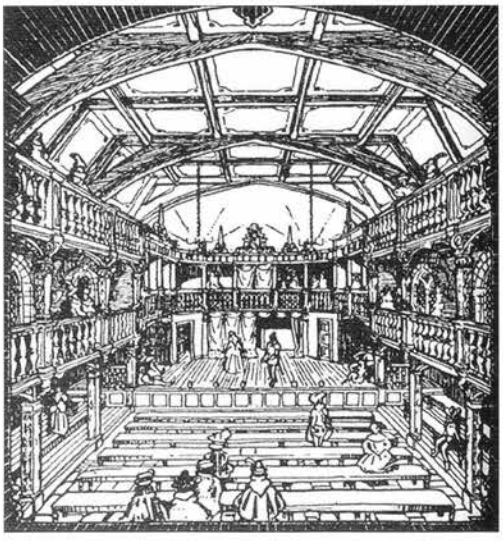
Comedia era lăsată în seama actorilor ambulanţi. Primele reprezentaţii laice au reapărut în Europa odată cu Renaşterea şi cu revenirea interesului pentru cultura şi arta Antichităţii clasice. În sălile palatelor italiene s-au montat reprezentaţii ale unor piese antice, apoi şi moderne, în spaţii improvizate, fără demarcaţie între scenă şi public. Artişti renumiţi au creat decoruri şi costume, ca Rafael, pentru piesa lui Ariosto, *I Suppositi,* în 1518, la Castelul San Angelo din Roma. Arhitectul Palladio a construit celebrul *Teatru Olimpic din Vicenza,* în 1580, având decor în perspectivă.

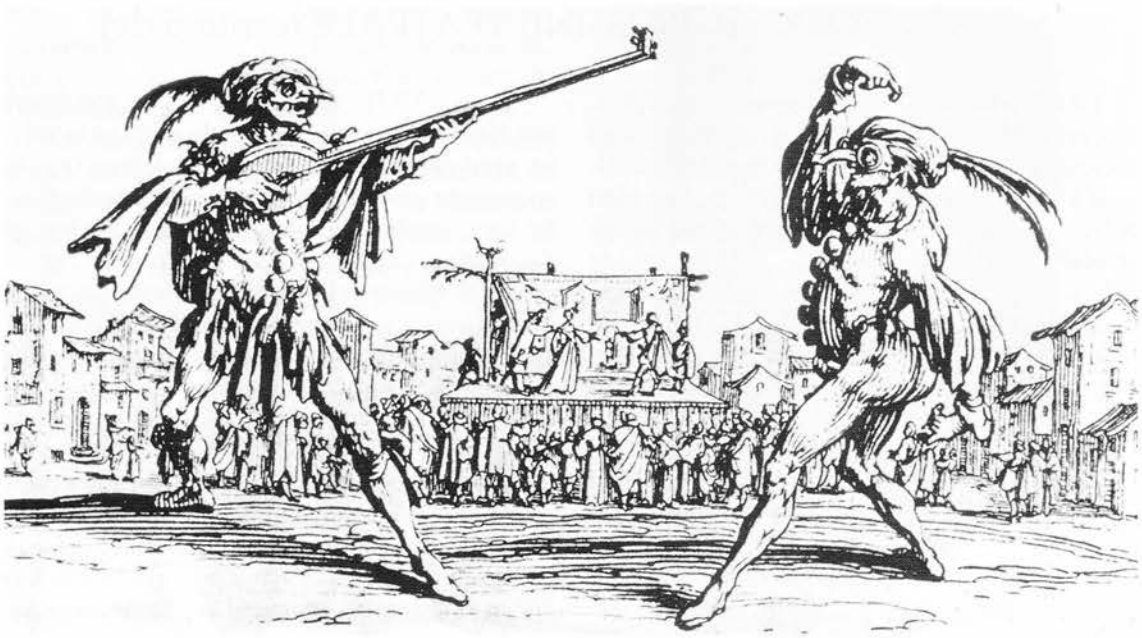
Paralel, în pieţe, pe estrade din lemn, aveau loc spectacole populare ale trupelor care jucau aşa-numitele „Commedia dell'arte", piese satirice cu câteva personaje bine definite prin costume şi machiaj şi cunoscute de spectatori (un tată venerabil, o fiică ingenuă, un amorez, un personaj influent – doctorul şi servitorii acestora). Fără a respecta un text scris ci doar o schemă a intrigii fiecărei scenete, actorii improvizau, interpretându-şi nu rolul ci personajul. Commedia dell'arte a înflorit constant şi mai departe până în sec. al XVIII-lea, influenţând teatrul lui Goldoni.

▶▼Decor de Renaştere cu perspectivă, din rame de lemn

▼ PALLADIO, ***Teatrul olimpic,*** Vicenza, 1580







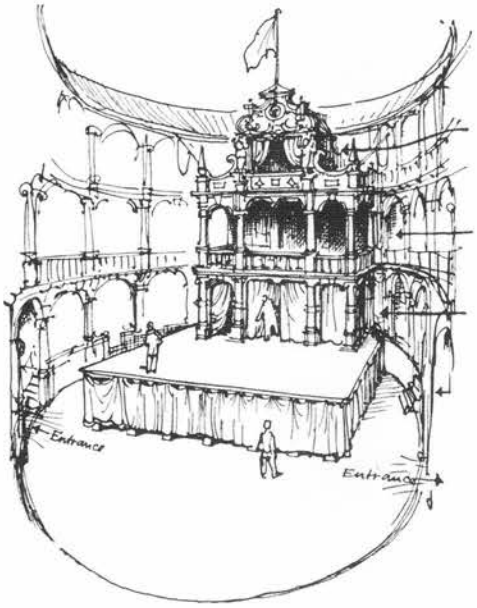
◀ JEAN CALLOT, ***Commedia dell'arte***, gravură, 1622, *British Museum*, Londra

▼ ***Măştile comediei italiene***, pictor anonim, sec. XVII

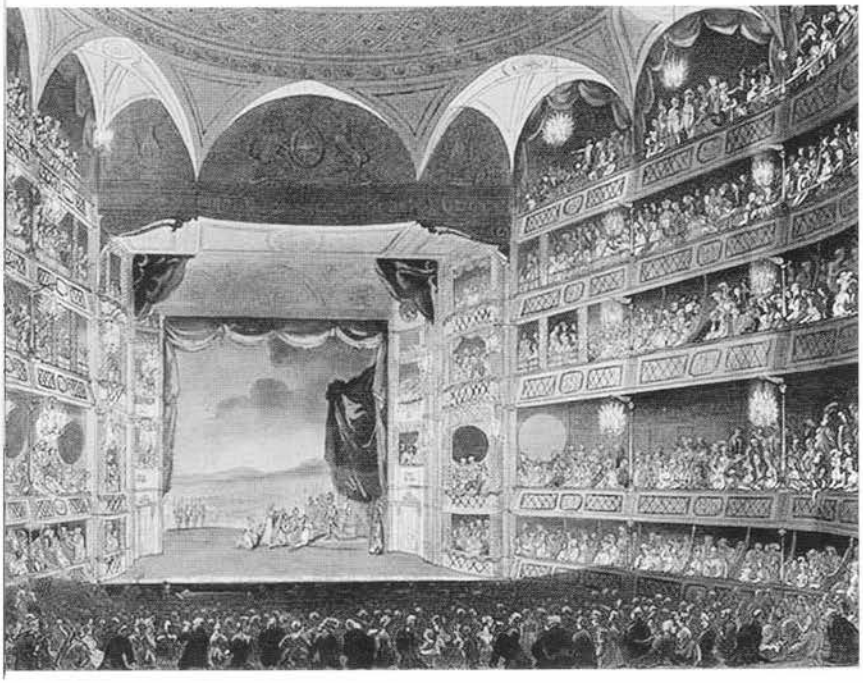
Teatrul japonez Nô

Teatru clasic, dezvoltat din sec. XIV pentru nobili şi militari, se joacă şi azi pentru marele public (ca şi tragediile Greciei antice în Europa). E un echivalent al operei (cu cântece, recitări, dans, muzică instrumentală). Acţiunea e susţinută de două personaje (la care se adaugă câteva secundare) cu măşti, costume sobre, joc nerealist, constând din gesturi codificate. Scena, o platformă de lemn, pătrată, lungă de 5,50 m, are pe o laterală orchestra şi corul, pe trei laturi publicul. În perioada înfloririi oraşelor, în sec. XVII–XVIII s-a dezvoltat şi teatrul popular *Kabuki* (cântece, dansuri, scenete comice) ca şi *teatrul de păpuşi*.

La sfârşitul sec. XVI şi începutul sec. XVII, în epoca elisabetană, teatrul în care se jucau piesele lui Shakespeare avea o formă specială, care a fost reconstituită: era o clădire pe plan poligonal, cu scena pe una din laturi iar pe celelalte cu galerii suprapuse, ca la hanuri, cu balcoane în care şedea publicul ales, şi o curte centrală unde stăteau, în picioare, spectatorii de rând.



▸ Teatru englez, 1576



▾ Interior de teatru, desen de John Bluck, 1808

În sec. XVII, stilul baroc a fost rezultatul străduniilor bisericii catolice de a atrage şi vrăji pe credincioşi (ispitiţi de protestantism) prin spectacole grandioase, dramatice şi fantastice, la care contribuiau toate artele plastice şi decorative, sugerând spaţii infinite şi o continuă mişcare (figurate în „tavanele sparte" iluzioniste). Concomitent cu creşterea fastului slujbelor religioase, s-a afirmat şi opera italiană laică, realizând modelul „spectacolului total", cu text literar, muzică scrisă anume de compozitori celebri (ca Monteverdi), cu decoruri şi costume bogate. Clădirea teatrului italian era împărţită funcţional în trei zone: 1) saloanele de la intrare, de reprezentare; 2) sala publicului, plasat după rang; 3) scena cu decoruri şi maşini, ocupând cel puţin jumătate din volumul edificiului. Acest tip s-a răspândit în toată lumea, fiind denumit „cutia italiană".

În Franţa secolului al XVII-lea, s-au contopit clasicismul Renaşterii cu fantasticul barocului, în sinteza de un echilibru unic atinsă în arta de la Versailles, în teatrul lui Corneille, Racine şi Molière. Regii Ludovic al XIII-lea şi fiul său, Ludovic al XIV-lea, conştienţi de importanţa politică a spectacolului, erau îndrăgostiţi de teatru. Ludovic al XIV-lea, care se considera „primul actor pe scena Franţei", a jucat şi a dansat în 27 de reprezentaţii, a întruchipat mai ales pe Jupiter sau Apollo, dar în travesti şi femei beţive.

Până la sfârşitul sec. XVIII, teatrul a fost luminat cu lumânări. În centrul sălii era atârnat un mare policandru de la care ceara topită curgea pe spectatorii din sală, motiv pentru care nobilii şedeau pe margini, în loje, iar în stal oamenii de rând.

Din jumătate în jumătate de oră, se făcea pauză, se cobora policandrul (cu scripete) şi se curăţa. La sfârşitul sec. XVIII, s-a trecut la lămpi cu ulei, care fumegau, apoi la lămpi cu gaz (cu fitil reglabil, sticlă şi oglindă). Înşirate în faţa scenei, acestea arătau ca o orgă de lumini, termen care s-a păstrat până astăzi.

Concepţiile artistice care au determinat stilurile succesive în arhitectură, pictură, sculptură şi artele decorative se regăsesc firesc şi în spectacolele teatrale.

Rococo-ul, care a extins „refugierea în vis" de pe scenă în teatrul de amatori, jucat în saloane sau în parcurile castelelor, a risipit aceleaşi floricele de câmp pe pereţi, mobile

aurite, pe mătăsurile şi dantelele veşmintelor, pe ramele oglinzilor şi statuetele de porţelan. Costumele de spectacol erau cele purtate în viaţă, cu adaosuri fanteziste.

Revoluţia Franceză şi perioada napoleoneană au lăsat urme adânci în toate artele vizuale, mai ales prin reînvierea idealului Antichităţii clasice imperiale, internaţionale, în edificii publice sau decoruri severe, ca temple, în scenografia pictorului Louis David.

Ca o reacţie, romantismul a redescoperit tradiţia naţională, goticul ţărilor nordice ca şi libertatea exprimării sentimentelor personale, proclamate în piesele lui V. Hugo.

Şi la noi, în Moldova, scriitorul Gh. Asachi a tradus şi pus în scenă piesa *„Mirtil şi Hloe”*, de Florian, în 1816, în Muntenia, Costache Aristia, piesa *„Saul”* de Alfieri, în 1837, iar Mihail Kogălniceanu a publicat în 1840, în *Dacia Literară*, o cronică teatrală a spectacolului *Vicleniile lui Scapin,* în care discuta probleme de scenografie.

◀ Primul teatru englez, 1599, Londra, Richard Burbage

▼ E. Gordon Craig, schiţă pentru *Hamlet*, 1900

Epoca industrială, cu toate consecinţele ei (progres tehnic, dar viaţă mizerabilă pentru muncitori) a avut repercusiuni vizibile şi asupra spectacolelor. Realismul, prezent în pictura lui Courbet, naturalismul din romanele lui Zola, s-au manifestat în strădania reconstituirii în teatru a vieţii reale, cu toate detaliile concrete, ceea ce a dus la încărcarea scenei cu mobile adevărate şi îmbâcsirea cu obiecte de uz curent (Historismus).

Orientarea „realistă" a fost aplicată la Moscova de Teatrul de Artă, sub conducerea lui Stanislavski. Acesta a avut însă o însemnată contribuţie în formarea actorului care, pentru a se comporta firesc, trebuia să pătrundă mobilurile psihologice ale textului.

În perioada revenirii poeziei în artă, de la sfârşitul sec. XIX, când pictura impresionistă a devenit lumină şi culoare, Richard Wagner a realizat, în teatrul de la Bayreuth, visul spectacolului total, în opere inspirate din legendele Nibelungilor. Muzica sa „infinită", cu sonorităţi cosmice, era completată de un decor redus la câteva platforme şi perdele prin care circula lumina (proiectate de scenograful Adolphe Appia). Aceeaşi esenţializare era urmărită de Edward Gordon Craig. Simbolismul perioadei 1900 (răscolind stări sufleteşti izvorâte din subconştient, prin linii sinuoase şi culori suave) s-a exprimat în piese de teatru ca basmul „Pasărea albastră", de M. Maeterlinck.

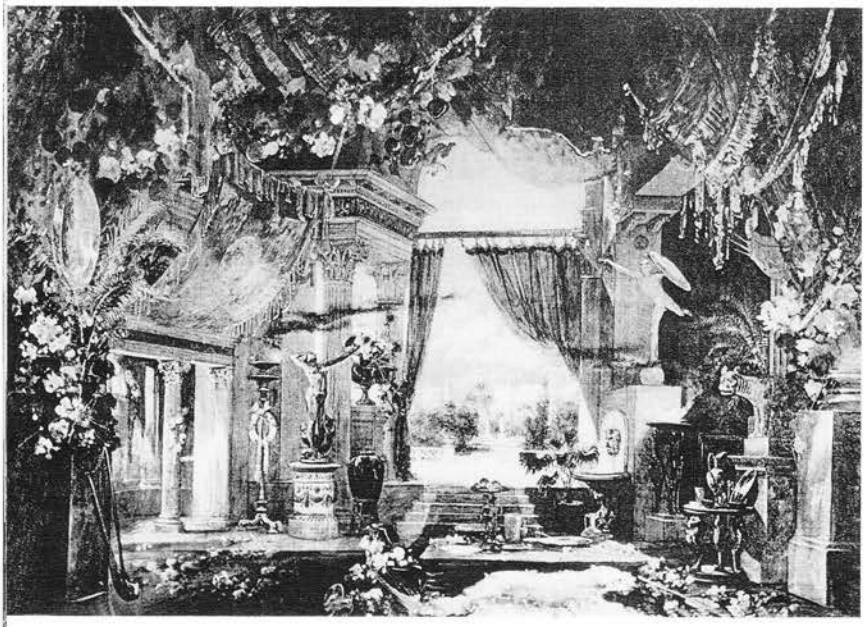
Mişcarea de avangardă, începută înaintea Primului Război Mondial şi afirmată în anii '20, ca un efort de conştientizare a drumurilor proprii fiecărei arte, a cuprins şi propuneri înnoitoare privind teatrul, în primul rând de activizare a participării publicului prin eliminarea graniţelor dintre el şi actori.

Arhitectul Walter Gropius, directorul Şcolii Bauhaus, a proiectat întâi teatrul şcolii, apoi, împreună cu regizorul german Erwin Piscator, *Teatrul total,* de formă ovală, cu o platformă rotativă în centru, care îl poate transforma din amfiteatru grec în arenă centrală, ca un circ. Pe pereţii din jur urmau să fie proiectate imagini formând decorul.

Azi dispunerea teatrului se schimbă mereu, fie cu scena în mijloc, ca un ring de box, fie cu actorii în sală şi publicul pe scenă, fie cu actorii deplasându-se urmaţi de public, ba în culise, ba pe coridoare (ca în *Trilogia antică* montată la Teatrul Naţional din Bucureşti, de regizorul Andrei Şerban, în 1990).

Alteori, teatrul „nomad" poposeşte în locuri neconvenţionale, pe străzi sau în parcuri (ca teatrul *Masca,* sub conducerea regizorului şi actorului Mihai Mălaimare).

▼ ***Historismus,*** *Salon roman* de F. A. Rottonara, sec.XIX



Adolphe Appia (1862-1928)
Scenograf şi teoretician elveţian. Împotriva teatrului naturalist de la sfârşitul sec XIX, dorea să revină la simplitatea spectacolului Greciei antice. Considera scena compusă din patru elemente: podeaua orizontală, draperii verticale, lumina sugerând spaţii şi actorul mobil. A colaborat cu compozitorul Richard Wagner în realizarea uniunii armonice a tuturor artelor.

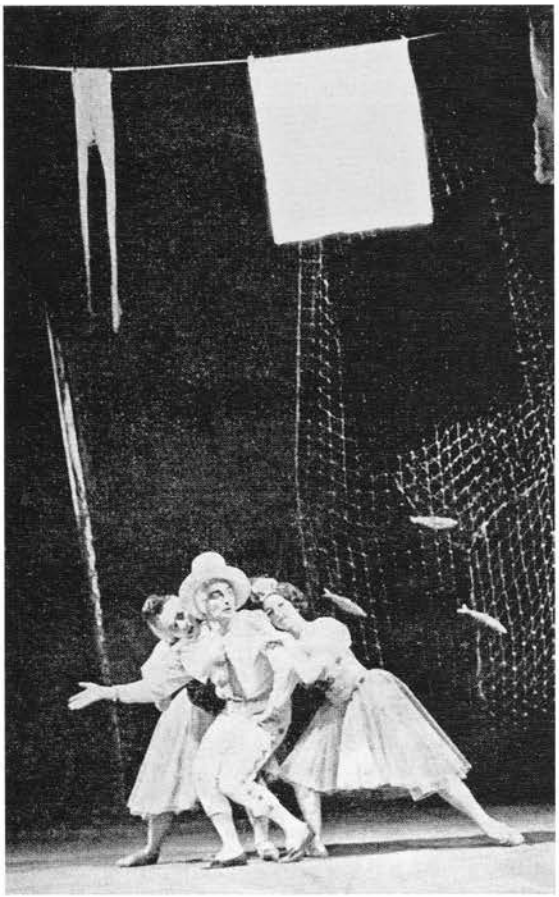
Edward Gordon Craig (1872-1966)
Regizor, scenograf, scriitor şi desenator englez. A susţinut importanţa imaginii vizuale în teatru şi a rolului regizorului ca autor al spectacolului. A dezvoltat ideea lui Appia de a crea decoruri simple din panouri netede gri sau bej luminate cu reflectoare colorate, pentru a înlocui reconstituirile naturaliste ale ambianţei prin compoziţii artistice, sugestive, poetice.

CITIREA COMPOZIȚIEI SCENICE

PRIMA IMPRESIE

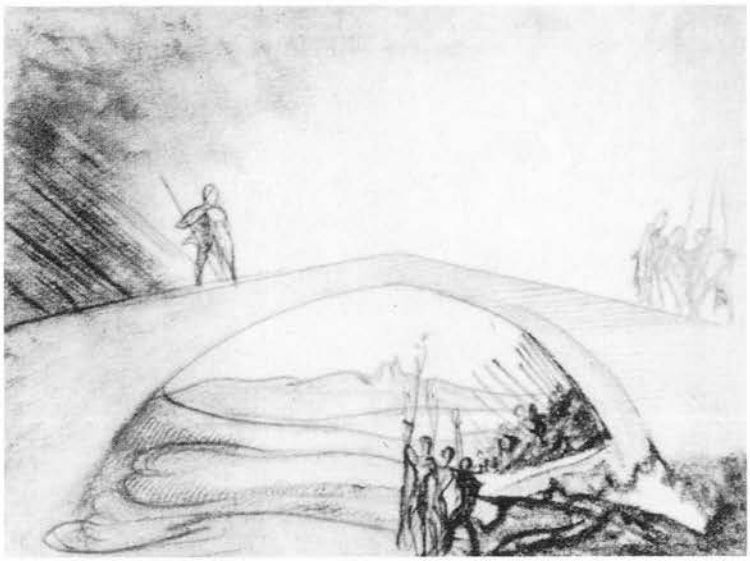
Pregătirea sufletească în vederea „întâlnirii cu arta" se face, de fapt, dinainte, prin interesul şi curiozitatea stârnite de publicitate şi, mai cu seamă, vizual, prin afişe. Aşteptarea începerii reprezentaţiei în întunericul din sala de spectacol e primul „suspense".

În operele muzicale, uvertura cântată de orchestră cu cortina lăsată are rolul „acordului fundamental" cromatic, de care vorbea Delacroix, referindu-se la coloritul de



ansamblu al unei picturi care, de la distanţă, impresionează difuz sensibilitatea spectatorului, pregătindu-l pentru ce va urma.

Începutul reprezentaţiei e marcat în teatrul tradiţional de ridicarea cortinei, provocând o surpriză ca şi dezvelirea unei statui. Prima impresie este similară contactului iniţial cu o pictură: încadrarea imaginii în dreptunghiul scenei poate fi pe orizontală sau pe verticală, în cerc sau în pătrat, figura geometrică dominantă transmiţându-şi sugestiile (cunoscute din



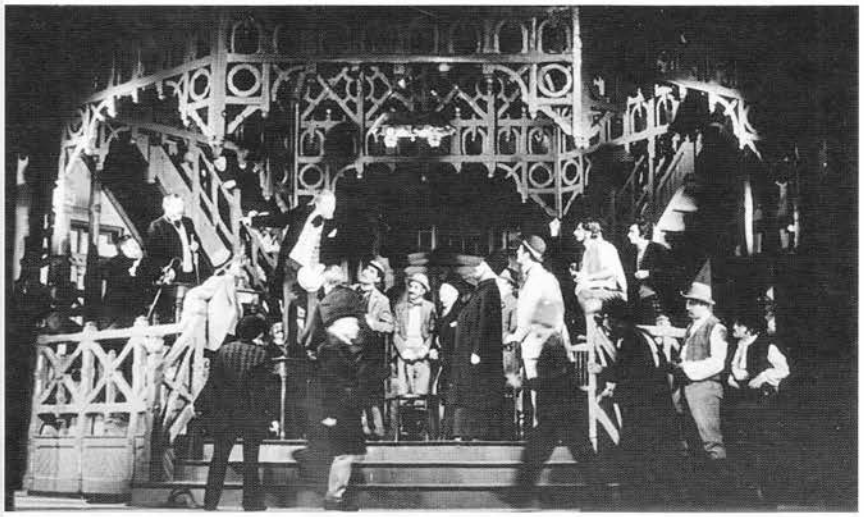
▲ E. Gordon Craig, schiţă pentru *Macbeth*

analizele anterioare) de întindere sau de ascensiune, de echilibru sau dinamism etc.

Aceeaşi construcţie scenică (fixă, dată de arhitectură) poate fi remodelată în diverse feluri prin priceperea scenografului de a izola sau masca anumite porţiuni sau de a scoate în relief numai o anumită zonă a spaţiului de joc. Iată, de pildă, cum se întinde pe orizontală imaginea în *Le boeuf sur le toit,* de Darius Milhaud, jucat de Teatrul Muzical din Praga în 1966/1967, pe când în *Pulcinella,* de Igor Stravinski, pusă în scenă de aceeaşi companie teatrală, privirea e atrasă în sus, pe verticală, de rufele întinse pe sfoară.

◀ Stravinski, ***Pulcinella,*** Praga, 1966

▼ D. Milhaud, ***Le boeuf sur le toit,*** Praga, 1966



▲ I. L. Caragiale, ***O scrisoare pierdută***, regia Liviu Ciulei, *Teatrul Bulandra*, 1972

▶ Dem Rădulescu și Octavian Cotescu (în același spectacol)

▼ I. Talianu, G.Vasiliu Birlic, Alex Giugaru în ***O scrisoare pierdută***, regia Sică Alexandrescu, *Teatrul Național*, 1953

În momentele următoare primei impresii, suntem atrași, mai mult sau mai puțin conștient, pe drumul compozițional conceput de autor. Ca și în toate celelalte arte vizuale, lumina e cea care dirijează de la început atenția către centrul principal de interes. Acest punct esențial (actor sau obiect), de unde începe să se desfășoare vizual acțiunea, poate fi așezat chiar în mijloc (unde plasăm instinctiv centrul retinei pentru a cuprinde toată imaginea), impunându-și prezența direct, categoric (ca Iisus în *Cina* lui Leonardo da Vinci, față de care toată compoziția se axează simetric, solemn). Alteori el ne cheamă privirea în sus, sugerând înălțarea, sau se lasă căutat și găsit într-un colț, adăpostit sau ascuns etc. Ca și în cazul picturii, mișcarea ochilor noștri transmite ea însăși semnale care se adaugă celor explicite (altfel te simți când urci, altfel când cobori).

De la primul centru de interes, atenția e atrasă la al doilea, apoi la al treilea centru etc. (proiectate de regizor și scenograf).

Specifică imaginii teatrale este însă mișcarea neîncetată care animă compoziția: în cadrul unei scene, cu decor imobil, se petrece sub ochii noștri o metamorfoză lentă (ca un caleidoscop în care aceleași bucățele de sticlă se așează în felurite poziții). Centrul principal de interes – și în funcție de el și cele secundare – se deplasează continuu după cum un personaj acționează, vorbește, altul îi răspunde sau intervine în discuție un al treilea, schimbându-și locul.

Ca și în muzică, ritmul este mijlocul major de antrenare a publicului în desfășurarea acțiunii, imprimat de tempo-ul gesturilor și al vorbirii, al intrărilor și ieșirilor din scenă, de variațiile de lumină etc. Acestea dau unei piese fie un curs lent, adormitor, sau, dimpotrivă, vioiciune prin dese schimbări de tonalitate sau treceri bruște în alt registru.

Spectacolul cu *„O scrisoare pierdută”* de I. L. Caragiale, în regia lui Liviu Ciulei, în versiunea 1972, de la Teatrul Bulandra, a fost filmat, putând fi revăzut și supus unei analize a imaginilor. Compoziția scenei e dominată de ancadramentul plafonului din lemn sculptat în stilul așa-zis „românesc” de la finele secolului al XIX-lea, încărcat cu tot felul de baluștri și cioplituri realizate în lemn natur de meșteri populari. Se recunoaște, de la început, gustul

burgheziei pentru tot ce se vede că a costat muncă şi bani, dar redus la condiţiile modeste ale provinciei. Conturului complicat al acestui cadru i se asortează mobilierul cu forme şi culori asemănătoare. Dacă ne oprim la scena şedinţei, e vorba de tribuna la care prezidează Trahanache şi de băncile şi scaunele asistenţei, din lemn brun întunecat.

În centrul compoziţiei nu se află la început niciun personaj; Trahanache e suit la pupitrul său în stânga, formând centrul de interes de la care drumul compoziţional se desfăşoară, pe măsură ce oratorii iau cuvântul, spre dreapta jos, şi intervin apoi diferite personaje din asistenţă. Pentru a-şi rosti discursul, Farfuridi se deplasează la stânga, în faţa preşedintelui care profită să citească ziarul, iar în partea dreaptă a scenei grupurile se agită în dialog cu vorbitorul, căruia îi cer mereu să scurteze vorba şi să ajungă la „64", formând mişcări de val, animând compoziţia în ansamblu statică şi concentrând atenţia asupra exprimărilor pline de şabloane, a ticurilor verbale. Timpul pare că dispare lăsând în loc „tiparul discursului electoral dintotdeauna". Spaţiul e înghesuit, sufocant, fără perspective (nicio uşă sau fereastră deschisă).

Tipurile umane sunt caricaturizate, neavând virtuţi de ideal uman (decât prin contrariul trăsăturilor lor). Costumele de epocă accentuează voita gravitate (volume dense, ţepene, culori închise) cu care contrastează detaliile comice (ca mustăţile în furculiţă).

Raportul dintre om şi univers se reduce astfel la aglomerarea unor fiinţe imperfecte într-un mediu la fel de impur.

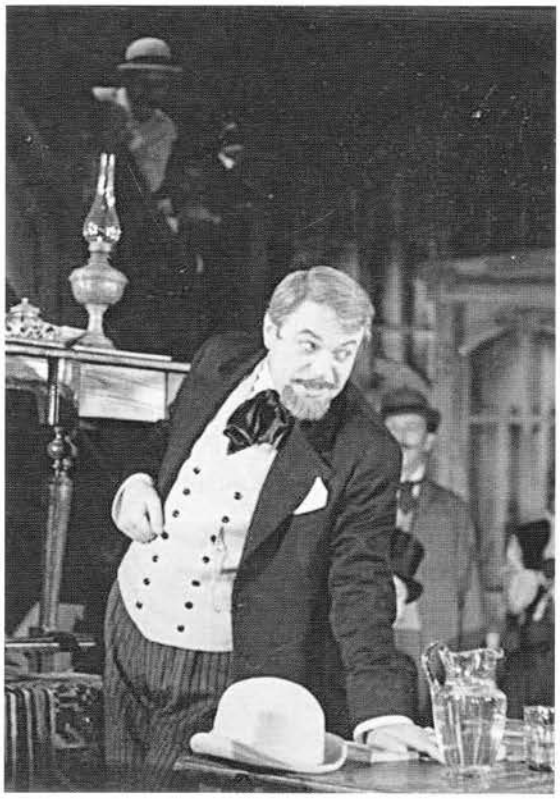
▾ *O scrisoare pierdută*, de I. L. CARAGIALE, regia MIRCEA CORNIŞTEANU, scenografia MARIA MIU, *T. N. Craiova*, 1997

Liviu Ciulei (1923-2011)
Regizor, scenograf şi actor român de teatru şi film. După studii la Institutul de arhitectură şi la Academia de artă dramatică din Bucureşti se afirmă ca actor şi scenograf din 1945. În studiul „Teatralizarea picturii de teatru" ia poziţie împotriva realismului socialist, susţinând exprimarea teatrală prin *sugerarea* de către actor şi scenograf doar a elementelor esenţiale, lăsând posibilitatea spectatorului de a imagina tot restul. Susţine caracterul vizual în comunicarea spectacolului.
Din 1957 lucrează ca regizor şi actor al Teatrului *Lucia Sturdza Bulandra*, pune în scenă piese de referinţă de Caragiale, Shakespeare etc („O scrisoare pierdută" 1972 şi 1979, „Cum vă place", „Hamlet") cunoscute în străinătate prin turneele în Europa şi America şi filme ca „Pădurea spânzuraţilor" (1964), premiat la Cannes. După plecarea din ţară (înlăturat de comunişti de la conducerea teatrului Bulandra după interzicerea „Revizorului", de Gogol) a condus teatrul *Guthrie*, din Minneapolis SUA, a regizat spectacole de teatru şi operă în Europa, America, Australia etc. Din 1991 a regizat din nou în România.

CINE E AUTORUL SPECTACOLULUI? REGIZORUL

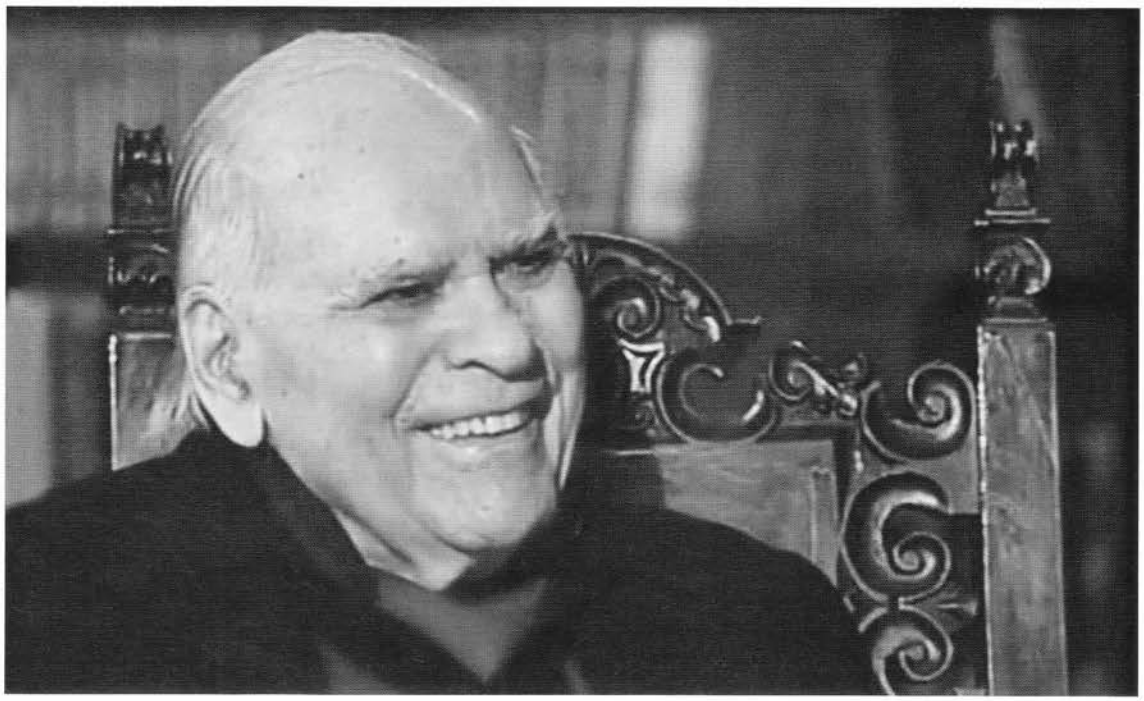
Pentru a promova o piesă în presă, se spune de obicei titlul – prenumele – după care urmează numele tatălui – şi aici se alege cel considerat autorul ei. Înainte, era preţuit în exclusivitate scriitorul al cărui text era pus în scenă (şi care era comentat de literaţi). Apoi s-a bucurat de celebritate actorul (de care se ocupă şi astăzi, pe larg, criticile teatrale).

În sec. XX a trecut pe primul plan regizorul, a cărui „viziune" constituie interpretarea sa personală, actualizată, a textului dramatic. În prezent, el este pivotul spectacolului. Scenograful şi-a impus prezenţa mai cu seamă din secolul XIX, când, de obicei, un pictor reconstituia cu migală decoruri şi costume istorice, la fel de încărcate ca şi saloanele în stil Napoleon al III-lea sau în stil victorian. În sec. XX scenograful a încercat să reflecte pe scenă căutările curentelor artistice de avangardă. Despre el nu se vorbeşte deloc, de obicei, în cronicile care sunt scrise de literaţi, prea puţin sensibili la imagine. Corabia spectacolului este, prin urmare, condusă de regizor în colaborare cu scenograful. Când marca unei personalităţi creatoare este evidentă, se vorbeşte de piesă „de autor".



▸ O. Cotescu *în* ***O scrisoare pierdută,*** regia Liviu Ciulei, *Teatrul Bulandra,* 1972

Uneori regizorul îndeplineşte mai multe roluri, ca Liviu Ciulei, regizor, scenograf şi actor în multe cazuri. Munca unui regizor, extrem de



▸ Liviu Ciulei

complexă, cere talent şi vocaţie, stăpânirea meseriei, o cultură în continuă extindere, uşurinţa comunicării şi a conducerii, imaginaţie şi „vedere în spaţiu", răbdare şi tenacitate, etc., etc. şi în aceeaşi măsură, pricepere managerială, chiar dacă e dublat de un director administrativ.

Etapele construirii spectacolului se desfăşoară în timp şi ele devin din ce în ce mai scurte şi mai presate de apropierea „examenului" în faţa publicului, reprezentaţia. Uneori ideea unei interpretări personale a unei piese noi sau vechi se conturează în sufletul regizorului după ani de dospire, devenind o obsesie. Alteori, şansa unui contract face să se precipite năzuinţe, proiecte, imagini stocate care-şi găsesc destinaţia. În toate cazurile nu ajunge inspiraţia singură, fără această magmă a trăirilor intense, acumulate, cristalizate în forme proprii, originale, pe care să o antreneze ca lava unui vulcan.

Apoi, începe munca efectivă. Colaborarea cu scenograful, materializarea visului, închegarea imaginilor vizuale, care îmbogăţesc şi ramifică semnificaţiile fiecărui tablou. Realizarea spectacolului prin finisarea „din mers", cu detalii găsite pe parcurs, întreţine vie „flacăra creaţiei", în tot timpul pregătirii lui. Alegerea actorilor precizează centrele de interes ale compoziţiilor. Regizorul explică apoi actorilor ce aşteaptă de la ei şi încep repetiţiile, întâi la masa de lectură, apoi pe scenă fără decor, apoi cu decor şi costume, cu luminile reglate, până la „repetiţia generală" şi la „avanpremiera" dinaintea „premierei".

După cum observa regizorul Valeriu Moisescu, „repetiţie" e un termen impropriu, desemnând nu o muncă mecanică, de memorizare, ci o cercetare pas cu pas a celor mai subtile nuanţe ale textului şi ale modalităţilor de interpretare.

▼ *Danaidele*, regia SILVIU PURCĂRETE, scenografia ŞTEFANIA CENEAN, *Teatrul Naţional Craiova*, 1995

Aceeaşi piesă de teatru poate fi citită altfel de doi regizori.

Să comparăm, de pildă, *O scrisoare pierdută,* de I. L. Caragiale, pusă în scenă de Liviu Ciulei la Teatrul L. S. Bulandra în 1979, cu ediţia ei din anul 2000, în interpretarea regizorului Alexandru Tocilescu.

Liviu Ciulei şi-a exprimat constant crezul: „Mi se pare foarte important ca în arta ta, fie literatură, fie muzică, să transpui în mod fundamental, în imagini artistice, momentul, epoca în care trăieşti... Artistul încearcă de fapt să arate publicului lucruri pe care acesta le are în faţa ochilor, dar nu le vede" (din interviul publicat în *Arta* 5-6/1979).

În anii comunismului şi a cenzurii politice, teatrul clasic oferea singura posibilitate de a respira aer curat, nepervertit de ploconeli şi compromisuri. Adevărurile „etern umane" proclamate cu autoritatea unui Shakespeare sau Molière erau transpuse în actualitate în mintea spectatorilor, stabilindu-se o complicitate tacită între oamenii de teatru şi publicul recunoscător.

„... teatrul românesc a fost sprijinit moral şi activ în supravieţuire... Dialogul dintre sală şi scenă – de cele mai multe ori încifrat – funcţiona prin semne, simboluri, metafore, dar funcţiona ca o formă inedită a împotrivirii, a rezistenţei..." (V. Moisescu).

În *O scrisoare pierdută,* Caragiale a scos în evidenţă toate tarele vieţii politice dintotdeauna, toate ispitele puterii cărora le cedează cei lipsiţi de virtuţi morale, egoiştii, oportuniştii, profitorii etc.

Plasând intriga în timpul vieţii sale, la sfârşitul sec. XIX, Caragiale a conturat personaje şi situaţii tipice, comentate şi aprofundate de atunci şi până acum, timp de un secol, de nenumărate exegeze literare. Extinderea sensurilor textului asupra actualităţii din anii respectivi, având ca rezultat un dispreţ adânc pentru toţi conducătorii politici totalitari, mincinoşi, duplicitari etc., alcătuia seva subterană a piesei. „Cât de actual e Caragiale" nu putea fi spus cu voce tare. Marele merit al lui Liviu Ciulei, în contextul dat, a fost o interpretare a intrigii „transparentă", în care, fără să piardă atmosfera din 1900, cu farmecul stilului „fin de siecle" transplantat în mediul arhaic al provinciei româneşti, a dat faptelor naturaleţea şi ritmul alert al unor evenimente actuale. În aceeaşi epocă şi alţi regizori şi scenografi au adus viziuni proprii, bazate pe imagini metaforice.

În anul 2000, constatarea „cât de actual e Caragiale" putea şi trebuia dusă până la capăt şi această misiune şi-a asumat-o regizorul Alexandru Tocilescu. El a recitit textul vorbă cu vorbă, vizualizând toate asociaţiile, transpunând în universul caragialesc toate caracteristicile vieţii cotidiene (în care TV are un rol substanţial), şi şfichiuind cu biciul ironiei şi aspecte la care autorul piesei nici nu ar fi putut să se gândească. Faptul că actorii sunt îmbrăcaţi în haine actuale a devenit o banalitate de când şi Shakespeare şi alţi clasici au fost jucaţi în blugi. Totuşi apariţia unor „oficiali" în costume de tenis şi mai ales Ghiţă Pristanda în uniformă anti-tero au şocat prin implantarea în realitatea imediată. Monologurile debitate în şoaptă la telefoane mobile şi-au dezvăluit o neaşteptată naturaleţe ca şi, în general, toate dialogurile în care, doar rareori, câte o expresie arhaică amintea că e vorba de textul autentic pe care îl cunoaştem cu toţii.

◀ *O scrisoare pierdută,* regia ALEXANDRU TOCILESCU, *Teatrul Naţional,* Bucureşti, 2000

ACTORUL - CENTRUL DE INTERES AL SCENEI

Actorul de teatru, fără de care spectacolul nu poate avea loc, a fost mult timp singurul personaj în carne şi oase pe care îl vedea publicul. Şi azi, doar la premiere ies la rampă, pentru a primi aplauze, şi dramaturgul, regizorul şi scenograful, care rămân altfel doar nişte nume fără chip, tipărite pe afiş.

Prezenţa „la vedere" a făcut din actori „persoane publice" cu prestigiu social. Deseori interpretul a fost confundat cu eroul interpretat, împrumutându-i faima. Cu o aură proprie, înnăscută, trebuie să fie însă înzestrat orice actor autentic, cu o forţă magnetică de comunicare cu semenii, a cărei întindere cuprinde mulţimea publicului fascinat.

În ce constă însă talentul unui actor?

Desigur şi în structura fizică, iar „frumos ca un actor" nu e o vorbă goală. Pentru întruparea unor fiinţe ideale, trebuiesc întrunite calităţi de armonie a proporţiilor, de dezvoltare echilibrată a sistemului osos şi muscular şi, mai ales, a trăsăturilor feţei. Disproporţiile – gambe, braţe sau gât prea scurte, nas prea mare sau prea mic etc. – distrag atenţia privitorului, produc o ruptură în perceperea imaginii eroului pozitiv care, trăită într-o tonalitate gravă, duce la tragedie. Aceleaşi disproporţii, privite cu umor, generează comedia (a se compara nasul lui Cyrano de Bergerac, cauza soartei sale amare, cu cel al comicului Tănase, celebru la noi în perioada interbelică). Farmecul personal defineşte oglindirea în expresii şi gesturi a unei gingăşii sufleteşti care atrage şi asigură cele mai plăcute relaţii cu ceilalţi. Contrariul lui e respingerea prin crispare, ostilitate, agresiune. Calitatea cea mai importantă a unui actor este, însă, empatia, facultatea de a comunica cu cineva până la identificare, de a simţi ce simte celălalt. Mamele percep fără vorbe starea şi nevoile pruncilor lor. Relaţia de vase comunicante poate fi stabilită numai prin dragoste.

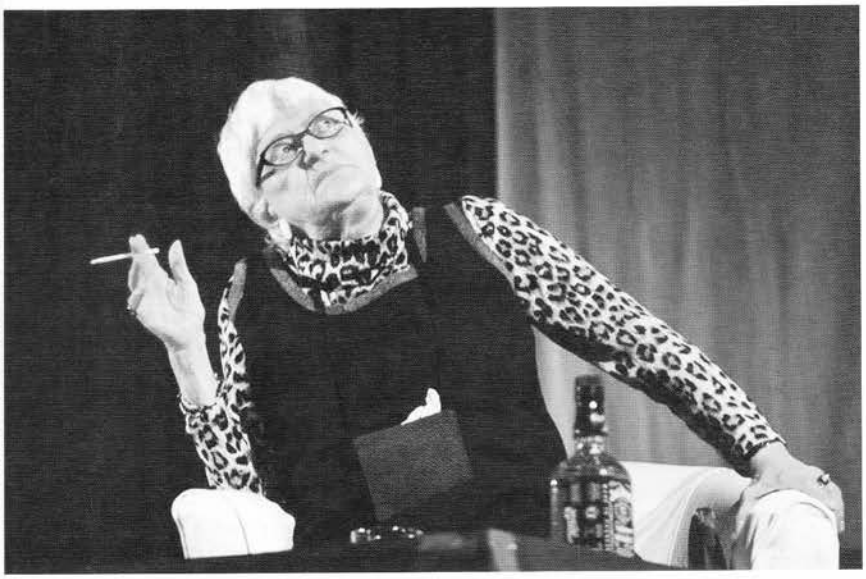
Capacitatea de „transpunere în rol", de transformare vremelnică în altcineva, cere un ascuţit simţ al observaţiei, dar şi înţelegerea resorturilor intime care justifică anumite acţiuni sau atitudini, pe care omul obişnuit e tentat să le judece fără să le explice (Stanislavski). Aşa de pildă, mersul cuiva este o temă de studiu pasionantă pentru studenţii de

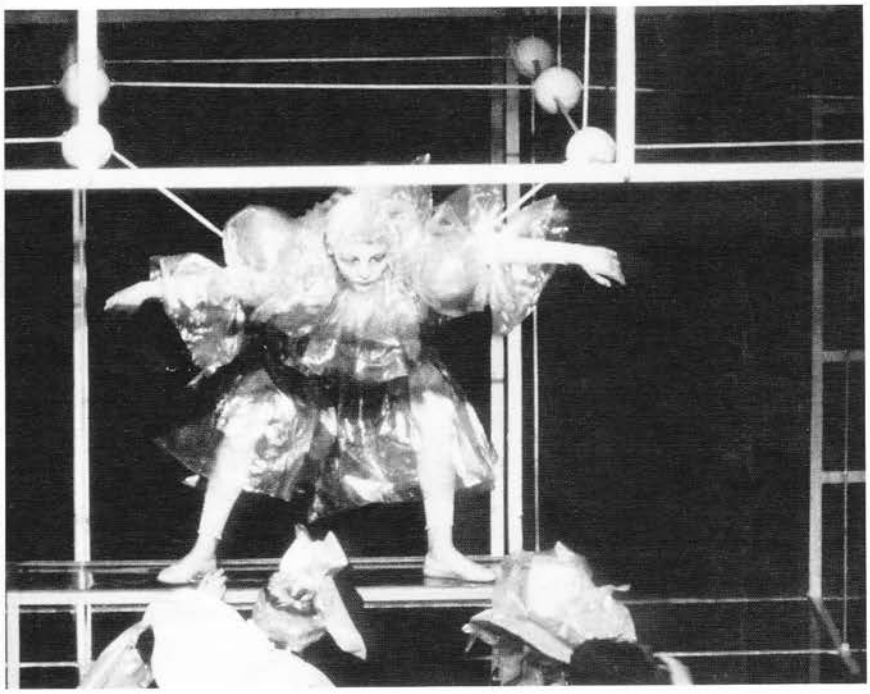
◀ Grigore Manolescu în *Hamlet*, 1892

▼ Marcel Iureş în *Hamlet*, regia Liviu Ciulei Teatrul Bulandra, 2000

la actorie: grăbit, vesel sau agale, copleşit de griji, mândru să fie văzut sau furişat, mersul trădează ceea ce pot ascunde cuvintele.

Actorul de teatru înnăscut trebuie să aibă memorie bună (fără ea poate ajunge să joace doar în filmul mut). Nu e vorba numai de spunerea pe dinafară a rolului (O, lungile tirade de versuri ale teatrului clasic!) ci şi de însuşirea tuturor nuanţelor de expresie şi gest care le





întovărăşesc. Trebuie o deosebită capacitate de concentrare ca să nu pierzi şirul, să nu te laşi tulburat de niciun zgomot sau incident neaşteptat din sală, de pe scenă sau din culise. Actorului i se cere însă nu numai memorie vizuală ci şi cultură vizuală. Din studiul istoriei artelor (al stilurilor care s-au succedat, punându-şi amprenta asupra a tot ce a ieşit din mâinile omului, de la arhitectură la modă şi până la cel mai mic obiect), interpretul învaţă nu numai cum trebuie să poarte un costum, cu ce ţinută a corpului, dar şi cum să se poarte pentru a aminti prin gesturi sau atitudini operele de artă cele mai cunoscute de public (în *Aida,* un costum egiptean de ceremonie hieratic, care cere o poziţie perfect dreaptă, poate, printr-o postură şoldie, delăsată, să ducă cu gândul la un cabaret).

Expresivitatea corporală nu vine de la sine, ci se cultivă prin iniţiere, exersare şi multă muncă. Actorul modern nu-şi mai poate permite să se plimbe prin scenă şi să-şi arate toaletele, ca în piesele uşoare de pe bulevard de pe vremuri, ci trebuie să joace cu întreg corpul, ajungând uneori la performanţe atletice. Punerile în scenă actuale ale regizoarei Cătălina Buzoianu excelează prin transpunerea acţiunilor în imagini scenice inedite, prin dispunerea personajelor în grupuri mereu schimbătoare şi mai ales prin gesturile şi atitudinile neobişnuite în viaţa zilnică dar care exprimă, ca un balet sufletesc, impulsurile interioare (actorii se suie pe mobile sau se rostogolesc pe jos, se ridică unul în cârca altuia etc.).

I. L. Caragiale deosebea teatrul de literatura citită: „toate sunt nu spuse ci aievea înfăţişate", adăugând: „Orice mişcare poate spune mai mult decât tirade întregi".

După cum observa regizorul Jerzy Grotowski „jucând, actorul expune partea cea mai intimă a eului său, cea care nu este făcută pentru a fi înfăţişată lumii". Mimica (vizibilă mai bine din primele rânduri de scaune) este în teatru mai puţin importantă decât gestul, dar cere şi ea studiu şi antrenament al muşchilor feţei în aceeaşi măsură ca şi exersarea dicţiei şi a intonaţiei.

Spre deosebire de jocul obişnuit în teatrul european, în care actorul „îşi exprimă" gândurile, trăirile şi faptele mimându-le, în spectacolele tradiţionale ale Răsăritului, cum e opera

chineză, fiecare gest indică o acţiune după un cod bine cunoscut, asemănător cu limbajul surdo-muţilor: un pas cu piciorul foarte ridicat înseamnă păşirea peste un prag, intrarea într-o încăpere, o anume fluturare a mâinii – valurile mării etc. În aceste condiţii, actorul poate să joace cu mască iar decorul dispare total.

Un actor special e clovnul. Strămoşul lui era în Evul Mediu „bufonul regelui", jucând un rol extrem de important în statele absolutiste, în care conducătorul unic pierdea inevitabil legătura cu poporul, izolat de către curteni care îi spuneau numai ce le convenea. Bufonul era singurul scutit de pedeapsă când rostea adevărul crud, de obicei întovărăşit de o vorbă de duh. Personajul comic era însă nelipsit şi din teatrele populare, răspunzând nevoii de destindere prin râs, cea mai sănătoasă reacţie la loviturile soartei. În Commedia dell'Arte, Pierrot, sau clovnul alb, era un personaj graţios, ireal, cu faţa vopsită în alb, buze roşii şi o sprânceană neagră. El mai poate fi întâlnit şi azi în arenele circului, în dialog cu August prostul, clovnul prin excelenţă. Acesta din urmă a apărut odată cu spectacolul de dresură de animale, în special de cai, în Anglia, la jumătatea sec. XIX. Legenda spune că într-o zi, în manej a dat buzna un grăjdar beat, să prindă un cal; publicul a izbucnit în râs şi de atunci între numerele periculoase de dresură sau acrobaţie s-au intercalat momente comice, de destindere. August prostul apare şi azi cu părul vâlvoi şi cu nasul roşu ca o pătlăgică (o jumătate de minge, ca de ping-pong, prinsă cu un elastic, cea mai mică formă de mască). Îmbrăcat dezordonat, ca un copil cu haine prea mari, el se miră cu candoare că provoacă doar catastrofe. Imită stângaci numerele de virtuozitate, cade mereu pe jos, dar rămâne o pildă vie că în viaţă nu trebuie să-ţi pierzi niciodată simţul umorului.

◀◀◀ Rodica Negrea, Valeria Seciu şi Mihai Dinvale în ***Furtuna***, de ***William Shakesperare***, regia Cătălina Buzoianu, *Teatrul Mic*, Bucureşti, 2009

▲◀◀ ***Aida***, scenografia Ada Raicu, *Opera din Timişoara*

▲◀ Actor călărind, în opera clasică chineză

◀ Lucia Sturdza Bulandra

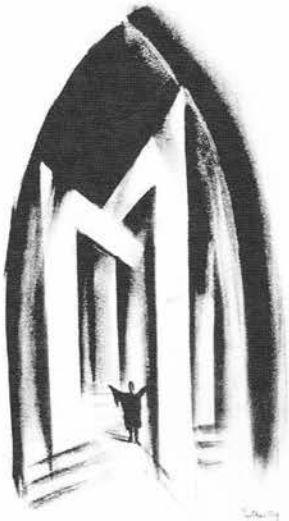
◀◀◀ Olga Tudorache *în* ***Efectul razelor Gamma asupra anemonelor (1977)***, de ***Paul Zindel***, regizor Cătălina Buzoianu

▲ A. Watteau, ***Comedia italiană***, 1720, *National Gallery*, Washington

◀◀◀ Rodica Negrea *în* ***Ioana principesa Burgundiei***, de ***Gombrowicz***, 1984, regizor Cătălina Buzoianu *Teatrul Mic*, Bucureşti

Lucia Sturdza Bulandra (1873-1961)
Actriţă. În perioada interbelică a fondat împreună cu soţul ei, Toni Bulandra, un teatru particular (1914-1941) care, alături de Teatrul Naţional, a promovat producţii româneşti şi actori de calitate, mai ales tineri. După moartea soţului ei, a condus Teatrul Municipal (din bd. Schitu Măgureanu) care astăzi îi poartă numele – jucând pe scenă până în ultima parte a vieţii.

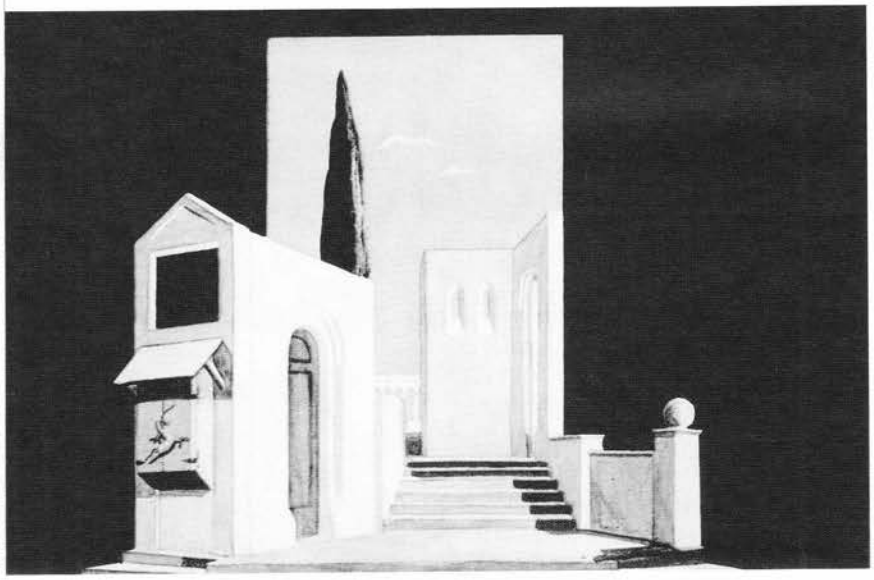
Konstantin Stanislavski (1863-1938)
Actor, regizor şi pedagog. A întemeiat Teatrul de Artă din Moscova, în 1898, împreună cu Nemirovici-Dancenko. Considerând actorul elementul de bază al spectacolului, îi cerea să „trăiască" rolul (nu să-l „joace") neglijând convenţiile scenice. Ca regizor a evoluat de la realismul şcolii de la Meiningen la simbolism.



▸ Ion Sava, decor pentru ***Hamlet***, 1947

▸ Toni Gheorghiu, costum pentru Gh. Dumitrescu - ***Ion Vodă cel Cumplit***, *Opera Română*, 1955

▾ A. Brătășanu, ***Romeo și Julieta***, proiect de decor *Teatrul Național*, 1948



„Regizorul trebuie să fie jumătate scenograf și scenograful, jumătate regizor", spunea Valeriu Moisescu, el însuși regizor și uneori și scenograf. Care este atunci diferența dintre cei doi? Colaborarea dintre ei nu ar rezista dacă s-ar călca pe picioare.

Ce face regizorul? El trebuie să conceapă și să realizeze ansamblul metamorfozelor care compun spectacolul, să stăpânească mai cu seamă partea „muzicală", ritmul acțiunii, rezultat din orchestrarea partiturilor actorilor, din vorbirea lor, cu toate aspectele sonore (dominante în operă sau musical) și din gestică (precumpănitoare în dans, mimică, balet). Regizorul e, prin urmare, *dirijorul timpului*, reglându-i desfășurarea potrivit propriei interpretări.

Dar scenograful? El e *stăpânul spațiului* teatral. Cei doi nu-și încalcă domeniile ci se sprijină unul pe celălalt, realizând o unitate, o sinteză. Regizorul e atent la ce și cum se mișcă și se transformă în spectacol, pe când scenograful se ocupă de aspectele mai stabile, de înfățișarea personajelor și a mediului lor, care rămân aceleași într-o anumită etapă a vieții, pe durata unei scene sau chiar a unui act.

Scenograful, prin felul în care își „implantează" (cum se numește plasarea într-un anumit loc a elementelor decorului) mobilele, perdelele etc., delimitează spațiul de joc, căile de acces și de circulație a actorilor, colaborând obligatoriu cu regizorul.

El se concentrează apoi asupra descrierii personajelor și a mediului lor. Confruntarea celor două elemente ale imaginii dezvăluie relația dintre om și univers, structura clasică sau romantică a viziunii regizorale între care capodoperele oscilează, înglobându-le pe amândouă.

Scenograful își precizează apoi poziția pe calea dintre realitate și vis. Realismul cerea ca spectatorul să privească fragmentul de lume prezentat în piesă din afara lui, obiectiv, pipăindu-i prezența și inventariindu-i detaliile. Reconstituirea minuțioasă a unui timp și loc anume fixa însă acțiunea în trecut, împiedicându-l pe spectator să o resimtă ca posibilă în prezent. Dimpotrivă, romanticii de tip wagnerian prețuiau trăirea subiectivă, care nu e atentă la aspectele exterioare și simte doar în mare ambientul, copleșită de imensitatea infinitului. Între acești poli, fiecare scenograf

își găsește locul său. Activitatea sa de creație este pasionantă tocmai prin multitudinea de imagini care trebuiesc coordonate între ele ca să formeze „piesa", ca un organism viabil, schimbându-se mereu la față în decursul acțiunii dar rămânând aceeași creație artistică inconfundabilă. În permanent dialog cu proiectele care cresc pe masa sa de lucru, scenograful întreabă fiecare costum cum poate să arate pe partea lui încă nevăzută, ca un sculptor, imaginează ca un pictor cum se vor acorda culorile purtate de un personaj când se va întâlni cu altul, având în vedere relațiile conflictuale dintre ei, rezolvă unele situații

mărind expresivitatea dramatică prin contraste de lumină și umbră etc. Și creatorul imaginii este un dirijor în felul lui, calculând cu finețe ansamblurile cromatice care se formează în fiecare scenă prin deplasarea actorilor mobili între obiectele statice ale decorului ca și modalitățile de a pune la un moment dat în prim-plan un „solist" prin accente de lumină și culoare.

Uneori ceea ce se bănuiește impresionează mai mult decât ceea ce se vede.

În montarea piesei *Rinocerii,* de Eugen Ionesco (la Teatrul de Comedie, București, 1963/1964), regizorul Lucian Giurchescu și scenograful Dan Nemțeanu sugerau prezența pahidermelor (care simbolizau forța totalitară) doar prin tropotul care se auzea trecând prin spatele scenei.

◀ ▲ ION OROVEANU, costume pentru ***Cum vă place,*** de W. SHAKESPEARE, regia L. CIULEI, *Teatrul Bulandra,* 1961

Scenograful trebuie, ca și regizorul, să comunice sufletește cu actorii. Scenografa Elena Forțu relata: „puneam în scenă *Romanțioșii* la Constanța. Demitizarea era atunci o atitudine la modă și voiam să facem acest lucru, dar actorii intraseră atât de mult în rol, cu atâta gingășie, se integrau atât de mult atmosferei și tonalității textului, încât am renunțat, subliniindu-le romantismul. Trebuie să simți și să înțelegi ritmul interior al interpretului". (*Arta* 7/1985).

Artiștii plastici au fost deseori atrași de mirajul scenei. Se cunosc din documente fastuoasele creații ale lui Leonardo da Vinci, care, ca și Rafael, a făcut scenografie. Lorenzo Bernini și-a extins viziunea sa teatrală în afara sălii de spectacol, concepând grupuri statuare ca pe momente culminante ale unei acțiuni

dramatice – ca în altarul Sfintei Tereza – cu gesturi patetice, ancadrament scenic, lumini de sus şi de la rampă. Pictorul Louis David a fost autorul marilor spectacole din timpul Revoluţiei Franceze, pe când Picasso, Matisse, Leger au pictat costume şi decoruri pentru Baletele Ruse etc.

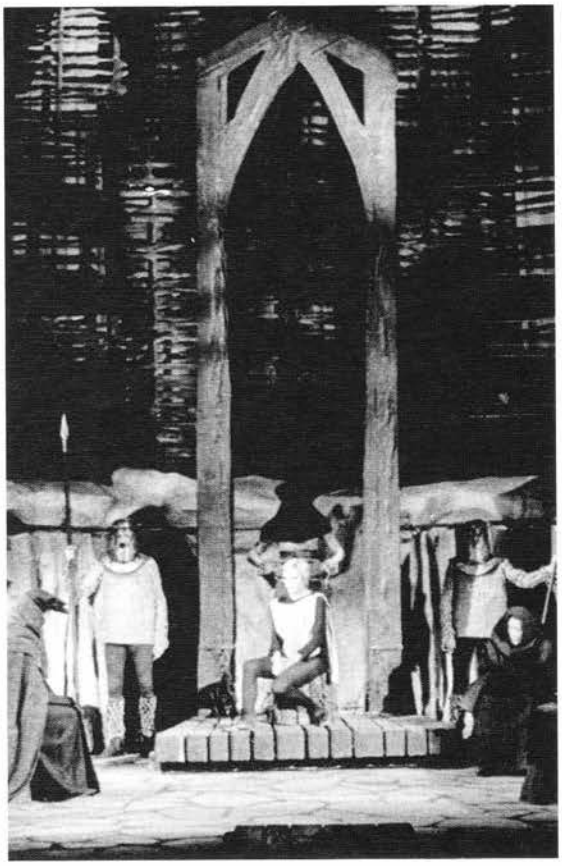
În România, în perioada interbelică s-au afirmat scenografi de valoare, ca de pildă Victor Ion Popa şi Ion Sava, sau mai târziu Toni Gheorghiu şi Alexandru Brătăşanu, pe lângă care s-a format pleiada creatorilor actuali.

În *Cum vă place,* de Shakespeare (din 1961 la Teatrul Bulandra), regizorul Liviu Ciulei şi scenograful Ion Oroveanu, s-au inspirat din Botticelli, pe când în *Sfânta Ioana* decorul era construit de Liviu Ciulei din câteva bârne din lemn, care deveneau pe rând fortăreaţă, catedrală, sala tronului sau tribunal (după cum remarca criticul Ileana Berlogea).

Uneori scenografii îşi expun proiectele în expoziţii ca pe lucrări de pictură – ceea ce şi sunt. Extrem de interesante, pentru că izolează din ansamblul spectacolului creaţia scenografului ca artist plastic, aceste lucrări, scoase din contextul dinamic al spectacolului, nu mai aparţin propriu-zis scenografiei, ci par rezultatul unei separări artificiale, ca izolarea şi examinarea la microscop a unei singure celule dintr-un organism viu.

▼ L. Ciulei, decor pentru 1958, *Sfânta Ioana*, *Teatrul Bulandra,*

▼ Clody Bertola şi Liviu Ciulei în *Sfânta Ioana,* de G. Bernard Shaw, 1958, *Teatrul Bulandra*



Victor Ion Popa (1895-1946)
Scriitor şi regizor, autor de romane, piese de teatru şi scenarii de film, a regizat 135 de piese, a scris şi ilustrat un „Mic îndreptar de teatru", a iniţiat teatrul radiofonic, sătesc şi de amatori.
Cultiva un decor simplificat, evitând reconstituirile de tip fotografic.

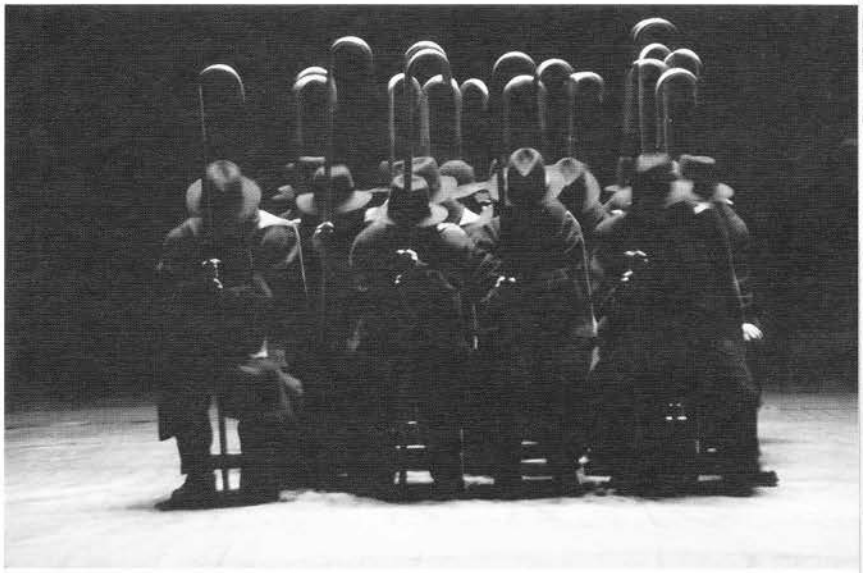
Ion Sava (1900-1947)
Regizor, scenograf, caricaturist, a lucrat la Teatrul Naţional din Iaşi, apoi la cel din Bucureşti.
A încercat cu îndrăzneală noi montări, scene turnante, oglinzi, a reintrodus măşti modelate de el în spectacolul *Macbeth,* de Shakespeare, din 1946.

MIJLOACELE DE EXPRESIE VIZUALĂ

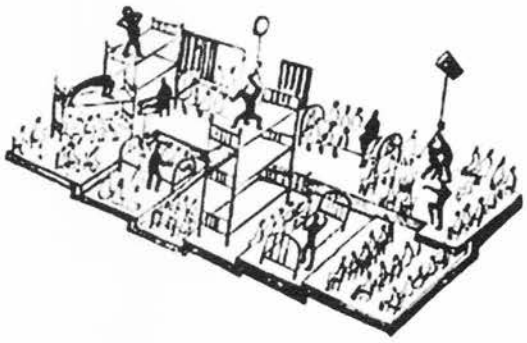
Regăsim şi în acest caz aceleaşi mijloace: desenul, lumina, culoarea şi materialul.

„Teatrul nu înseamnă numai cuvânt, ci şi muzică, culori şi linii, adică tot ce poate fi şi trebuie să fie perceput în cadrul unei comunicări directe şi vii, aşa cum este comunicarea teatrală", scria Ileana Berlogea (în *Teatrul şi societatea contemporană*).

Desigur că teatrul comunică prin cuvânt. Regizorul Lucian Pintilie avea obiceiul să spună: „cuvântul pe scenă e foc, e incendiu". Dar actorul Virgil Ogăşanu completa (într-un interviu): „dar cuvântul ca să se aprindă trebuie încărcat, făcut să explodeze", prin intonaţie, gestică şi prin imaginea în care e rostit – adăugăm noi.



▲ *Phaedra*, după EURIPIDE şi SENECA, regia S. PURCĂRETE, costume ŞTEFANIA CENEAN, 1992, *Teatrul Naţional*, Craiova



◀ JERZY GROTOWSKI, desen pentru scenografie

Desenul

Gândirea în imagini transmisă prin desen este principalul mijloc de comunicare şi între oamenii de teatru: regizorul şi scenograful cad de acord asupra dispunerii scenei, a spaţiului de joc, confruntându-şi schiţele, după care proiectele de mobilier, cu cotele respective, sunt încredinţate tâmplarilor, iar desenele de costume şi pălării croitoreselor şi modistelor.

În linii şi culori îşi face apariţia pentru prima dată, pe hârtie, visul conceput în imaginaţia pictorului scenograf. Grotovski desena, de pildă, fiecare cadru, indicând poziţiile actorilor.

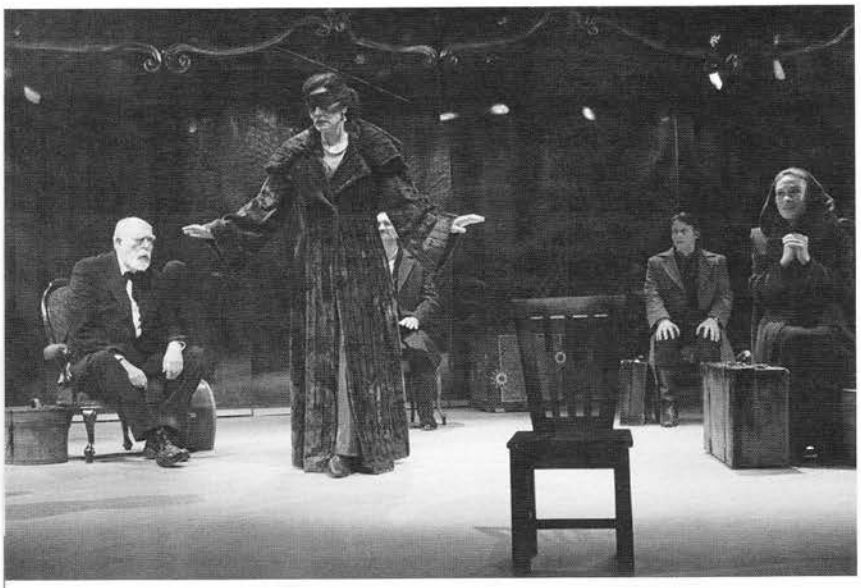
Umbra şi lumina

Cele două au şi pe scenă, ca şi în pictură sau sculptură, rolul esenţial de a alege ceea ce e important de transmis. Reflectoarele scenei trezesc la viaţă, pe măsura desfăşurării acţiunii, pe rând, porţiuni ale imaginii, oameni sau lucruri, cufundând în umbră tot ce trebuie să „iasă din scenă". Contrastele violente dintre lumini şi umbre sugerează conflicte dramatice, ca în pictura lui Caravaggio.

În Antichitate, teatrul putea fi văzut doar la lumina zilei, soarele bătea din plin actorii de pe scena orientată spre sud. Doar la căderea nopţii, deznodământul tragic era exaltat de făclii roşiatice, aruncând umbre negre.

Două milenii mai târziu, în spaţiile închise ale teatrelor, flăcările mici ale lumânărilor

▼ CARAVAGGIO, *Trişorii*, 1594



▲ A. P. CEHOV, ***Livada cu vişini***, regia Felix Alexa, *Teatrul Naţional* Bucureşti

▲▲ ***Breaking the Waves sau Viaţa binecuvântată a lui Bess***, Teatrul Naţional *Radu Stanca*, din Sibiu

▶ Machiaj de teatru DORIN DRON în ***Cum vă place***, 1961, *Teatrul Bulandra*,

permiteau puţine variaţii de intensitate. Lumina a început să „joace teatru" abia după descoperirea becului electric, introdus între anii 1880 şi 1890 în majoritatea teatrelor importante din Europa şi America. Teatrul Naţional din Bucureşti a pus în funcţiune noul sistem de iluminat la 8 aprilie 1885, cu ocazia premierei *D-ale carnavalului.*

„Piesa D-lui Caragiale a avut mai puţin succes decât lumina electrică ce se inaugura în aceeaşi seară", nota cu maliţiozitate cronicarul ziarului „Independence Roumaine".

Scena italiană a fost prevăzută cu surse de lumină venind de sus, de jos şi lateral, majoritatea lor plasate în spatele ancadramentului scenei, nevăzute de public. La reflectoarele cu lumină difuză se adaugă proiectoarele care emit fascicule de lumină concentrate, destinate mai ales urmăririi unui centru de interes mobil ca „lebăda albă" sau grupul celor „patru lebede mici" în cunoscutul balet.

Rolul luminii a crescut odată cu posibilităţile tehnice de diversificare şi stăpânire a efectelor cu ajutorul computerului. S-a format deja un nou tip de scenograf specializat în „lighting-design", un inginer-poet al teatrului.

În finalul spectacolului cu piesa *Viteazul,* de Paul Anghel, regizat de Valeriu Moisescu, scenograf Vladimir Popov (Teatrul *L. S. Bulandra*, 1969/70), când în cortul lui Mihai Viteazul sfetnicul spunea: „Au intrat valonii... îţi vor capul", iar Mihai rostea ultimele cuvinte, „un fascicol luminos îi înconjura creştetul, apoi lumina se stingea brusc. Inerţia ochiului spectatorului mai păstra, pentru câteva secunde, imaginea capului lui Mihai, a capului despărţit de trup, ca o efigie nepieritoare peste vremuri şi destine" (Virgil Petrovici).

Lumina şi umbra trăiesc însă în teatru şi în formele sculpturale ale actorilor şi decorului.

Masca preface actorul într-o statuie mobilă. În Antichitate ea slujea identificării personajelor, prin asemănarea lor cu chipurile cunoscute ale zeilor şi eroilor, cioplite în marmură. Şi în epoci mai târzii s-a apelat la mască de câte ori, după alunecarea în realismul şi banalitatea cotidianului, s-a simţit nevoia revenirii la „teatralitate", la convenţia gestului stilizat, la deosebirea scenei de stradă. După cel de-Al Doilea Război Mondial, în 1946, regizorul Ion Sava a montat *Macbeth,* de

Shakespeare, modelând el însuşi măştile interpreţilor; după Revoluţie, în 1999, Silviu Purcărete a folosit măşti în *Danaidele,* la Teatrul Naţional din Craiova. Un machiaj accentuat poate ţine loc de mască.

Culoarea

În teatru culoarea are o prezenţă paradoxală: pe de-o parte, ea îmbracă veşmintele solide, concrete ale decorului şi costumelor, stofele sau lemnăria, pe de altă parte, ea circulă imaterială, ca fascicule luminoase ale reflectoarelor şi proiectoarelor trecute prin filtre colorate. În confruntarea dintre cele două, iese biruitoare impalpabila lumină, care transformă o suavă rochie bleu, sub un reflector galben, într-un verde ca iarba, sau anihilează până la negru o incandescentă mantie roşie pe care cade o lumină verde...

Scenograful trebuie astfel să ţină seama, pe de-o parte, de efectele culorilor care se influenţează reciproc prin alăturare (de stridenţele care pot rezulta din contrastul unor complementare), pe de alta, de acţiunea luminii colorate (care chiar în cazul luminii albe are variaţii dintre galben şi albăstrui sau roşcat). Mânuită cu pricepere, paleta subtilă a pictorului poate spune tot ce cuvintelor le scapă.

Materialele

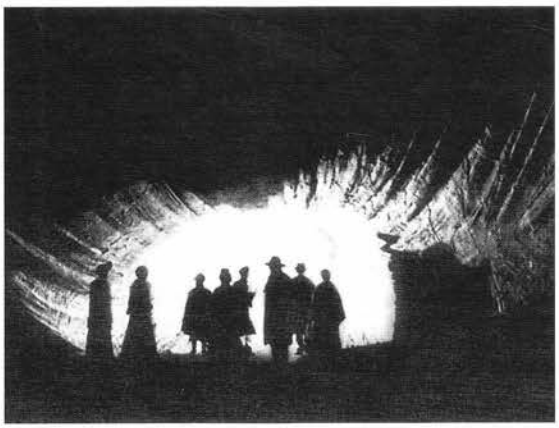
Pentru a specifica materialele care urmează să fie folosite în decor sau costum, scenografii obişnuiesc să prindă de proiectul desenat un eşantion de stofă, piele, dantelă etc.

Spre deosebire de film, unde totul trebuie să fie autentic, în măsura în care poate să fie văzut de foarte aproape, în gros-plan, teatrul, unde e o distanţă dintre privitor şi scenă, iar reflectoarele voalează percepţia, invită la o tratare mai impresionistă a imaginii.

Se practică substituirea: transfigurate de vraja reflectoarelor, tinichelele sclipesc la fel ca aurul, pânzele vopsite par brocarturi...

În *Livada cu vişini,* de Cehov, pusă în scenă la Târgu Mureş în 1995 (de regizorul Gh. Harag şi scenograful Romulus Feneş), decorul dă tonul spectacolului, „formând din văluri o mare corolă diafană deschisă spre public, sub jocul de lumini, sugerând livada în floare, dar şi spaţiul ce se scurge la infinit" (după cum remarca criticul de artă Horia Horşia în *Teatrul azi*, 10 - 11, 2000).

Tot în seama scenografului, dar şi a regizorului tehnic, cad şi trucajele decorului. Pentru a face să zboare în aer, actorii se folosesc din Antichitate scripeţi şi odgoane, pentru a aduce brusc în scenă oameni sau obiecte se deschid în podea trape cu ascensoare. Fundalul scenei poate fi alcătuit dintr-un ecran transparent, pe care se proiectează din spate peisaje din natură sau de oraş etc. etc.



◀ A.P. Cehov, ***Livada cu vişini***, 1995, *Teatrul Naţional,* Târgu Mureş

◀▼ Ji Jiu Xiang, ***Orfanul Zhao***, regia Alexandru Dabija, Piatra Neamţ

▼ M. Gorki, ***Azilul de noapte***, costum Ada Raicu, 1997, *Teatrul Naţional,* Bucureşti

▲ ***Macbeth***, de William Shakespeare, regia Ştefan Iordănescu, scenografia Horaţiu Mihaiu, costumele Krisztina Nagy, 1999, *Teatrul Naţional,* Târgu Mureş

Nu ne vom ocupa aici de genul dramatic în care se poate înscrie textul (de tragedie, dramă sau comedie, studiate la cursurile de literatură), ci doar de cele determinate de componenta vizuală şi de cea sonoră a spectacolului.

În forma cea mai simplă, teatrul înseamnă un text declamat, interpretat prin mimică şi gesturi, ca *Hamlet,* de Shakespeare. Dacă toate cuvintele sunt transpuse pe muzică, asistăm la un spectacol de operă, dacă ariile cântate alternează cu pasaje vorbite, la unul de operetă sau la un *musical*. Acolo unde e muzică nu lipseşte de obicei nici dansul, care în spectacolele pomenite apare doar episodic.

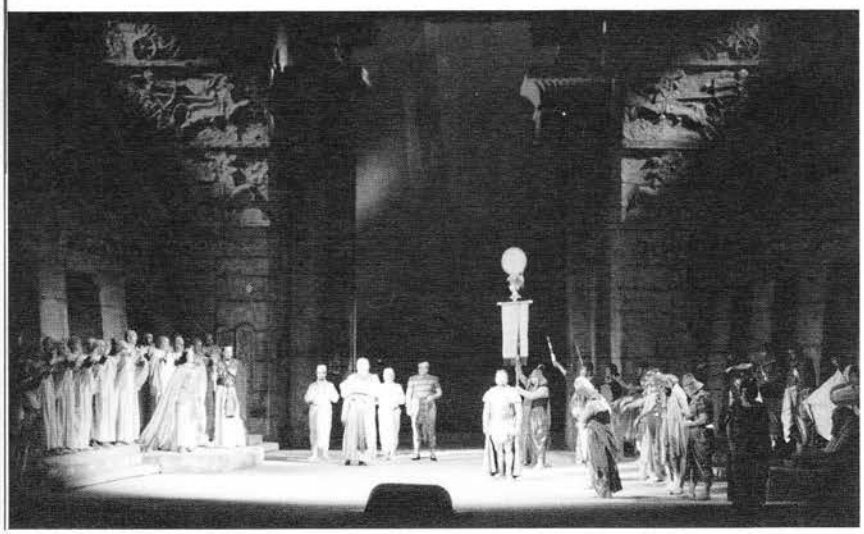
▸ HARICLEA DARCLÉE, soprană româncă

OPERA. OPERETA

Opera, aşa cum se joacă azi, a apărut în sec. XVII în Italia, ca o replică laică a ceremoniilor religioase catolice, ilustrând stilul baroc prin fast, dinamism şi izbucniri pasionale, ca de ex. opera *Orfeu* (1607), de compozitorul Claudio Monteverdi (1567–1643). Aria „Lasciate mi morire" (Lăsaţi-mă să mor), din opera *Arianna,* de acelaşi autor, evocă gesturile patetice, cu mâna pe inimă şi ochii ridicaţi spre cer, ale statuilor lui Bernini, plasate într-un decor somptuos, cu coloane torse şi frontoane sparte (ca în altarul Sf. Tereza).

Marea majoritate a compozitorilor au scris opere pe libreteoferite de scriitori, de la Händel, Gluck şi Mozart (în sec. XVIII), la Rossini, Verdi, Wagner (în sec. XIX) şi Enescu, Schönberg, Alban Berg (sec. XX) etc.

▾ G. VERDI, *Aida,* scenograf VIORICA PETROVICI, *Opera Română,* 1996



Richard Wagner a realizat unitatea cea mai echilibrată a cuvântului cu muzica şi imaginea în spectacolele organizate în teatrul special construit de la Bayreuth unde decorurile create de Appia sugerau spaţii infinite (*Inelul Nibelungilor* – 1853, *Tristan şi Isolda* – 1859, *Parsifal* – 1882 etc).

În cazul operei, uvertura, cântată de orchestră înainte de ridicarea cortinei, îi pregăteşte sufleteşte pe spectatori pentru ce va urma. Cortina lăsată, provocând suspans, este deseori pictată ca o mare compoziţie, semnată de un artist plastic.

Opera română a cunoscut multe voci celebre (ca de pildă Haricleea Darclée). În sec. XX, în perioada interbelică, modernizarea şi actualizarea multor producţii nu a exclus reluarea unor teme etern umane, ca în *Oedip,* de George Enescu, pusă în scenă în ultimii ani într-un mod original de regizorul Andrei Şerban la Opera Română din Bucureşti.

Opereta, un gen de divertisment care exclude tragedia, alternează recitative cu cântece şi dansuri. Epoca ei de glorie a fost la sfârşitul sec. XIX, în capitala Imperiului Austro-Ungar, Viena, corespunzând gustului burgheziei pentru spectacole comic-lacrimogene şi pentru valsul vienez – cele mai bune exemple fiind *Liliacul,* de Johann Strauss, din 1874 sau operetele maghiarilor Franz Lehar sau Emmerich Kalman. În sec. XX, opereta se confundă cu *musical*-ul, la apogeu de prin anii '60. *Opera de trei parale,* de Berthold Brecht, după J. Gay, sau *West-Side Story,* de Leonard Bernstein, au făcut săli pline în teatre şi cinematografe.

Originile ei se regăsesc în spectacole populare, cunoscute sub numele italian de „commedia dell'arte", în care artişti profesionişti – încă din perioada Renaşterii – jucau, cântau şi dansau pe estrade de lemn, în pieţe. Personajele, în număr restrâns, erau bine cunoscute de public (tinerii îndrăgostiţi, taţii care doreau pentru copiii lor partide bogate pentru căsătorie, servitorii-confidenţi etc.) Tinerii erau caracterizaţi prin costum, iar bătrânii purtau mască. Intriga era plină de peripeţii iar actorii erau liberi să-şi improvizeze replicile.

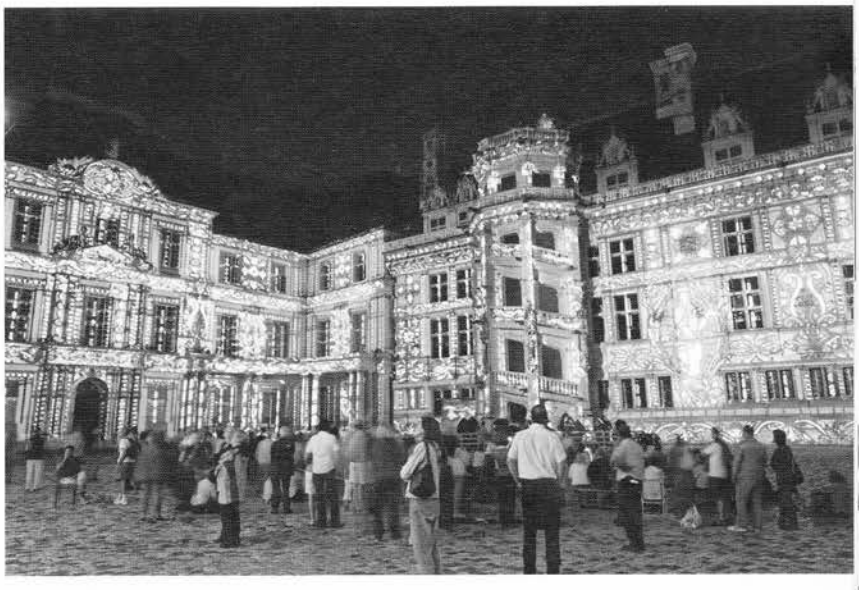
SPECTACOLUL DE SUNET ŞI LUMINĂ

Este un nou tip de spectacol (datează de 50 de ani) care are drept personaj principal decorul, un decor real, de obicei un monument de arhitectură, care este pus în valoare prin toate mijloacele scenice cunoscute: lumină, muzică, zgomote sugestive, eventual crâmpeie de texte recitate de actori pentru a reînvia atmosfera unei anume epoci, ca în teatrul radiofonic.

Începutul a fost făcut în 1952, la castelul Chambord pe valea Loarei, după care în întreaga lume conservatorii muzeelor şi monumentelor s-au străduit să atragă atenţia publicului asupra acestor comori, punându-le într-o nouă lumină. La noi, în anii '60 au avut loc astfel de spectacole iniţiate de Virgil Petrovici, la Muzeul de Antichităţi, Muzeul Storck şi Muzeul Dr. Minovici din Bucureşti, la Cetatea Sucevei şi la Curtea Domnească din Târgovişte.

Iată, de pildă, cum s-a desfăşurat cel de la Palatul Brâncovenesc de la Mogoşoaia din 1967: publicul era aşezat pe o estradă improvizată în curtea dinaintea castelului; era o seară de vară şi pe măsură ce se întuneca, reflectoarele ascunse prin boschete luminau mai intens sculpturile în piatră ale balustradelor, în contrast cu zidurile cărămizii. Apoi s-au aprins luminiţe în interior, iar prin ferestrele deschise se auzea cântec de lăute. În noapte a răsunat grav vocea cronicarului, povestind viaţa lui Constantin Brâncoveanu şi dragostea lui de cultură şi artă. Tihna a fost întreruptă de tropote de cai şi lumini care se deplasau spre păduricea de lângă castel, vestind venirea unor soli. Fulgere, tunete şi zăngănit de săbii au făcut să retrăiască luptele cu turcii, iar sfârşitul tragic al domnitorului împreună cu fii săi a fost anunţat de vocea cronicarului în timp ce asupra unei coloane frânte, în mijlocul curţii, era aruncată brusc, de un reflector, o lumină însângerată.

▼ J. Strauss, ***Liliacul***, regia John Cox, scenografia Julia Travelyan-Oman *(Covent Garden,* Londra*) Opera Română* Bucureşti



▲ Spectacol de sunet şi lumină la castelul Blois, (valea Loarei)

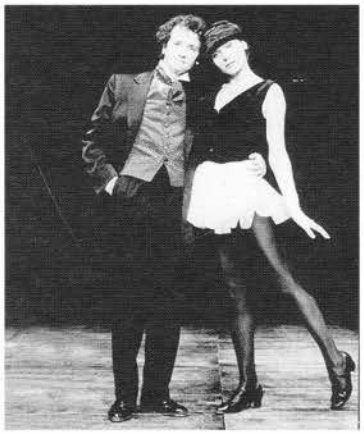
Haricleea Hartulary, zisă **Darclée** (1860-1939)
Soprană româncă, a studiat la Bucureşti apoi la Paris, s-a afirmat din 1888 şi a cântat la Paris, la Scala din Milano, la Petersburg, Madrid, New York, Buenos Aires. Considerată cea mai completă voce a timpului. A interpretat un repertoriu foarte larg, de la Verdi şi Puccini la Wagner.

Mima

Copiii se joacă deseori mimând, pe muteşte, acţiuni sau personaje. Comunicarea prin semne şi expresii ajută să se înţeleagă între ei oamenii care nu vorbesc aceeaşi limbă. Transpusă pe scenă, „mima" solicită, pe de o parte, concentrarea actorului asupra propriei imagini, pe de alta, intensifică atenţia vizuală a publicului pentru a înţelege mesajul. Ca şi filmul mut, spectacolul teatral fără cuvinte este cel mai accesibil pe plan internaţional, permiţând turnee fără translatori şi fără cască.

Recent, suita de scenete şi dansuri, cuprinse sub titlul *Toujours l'amour*, create de Dan Puric şi prezentate împreună cu Carmen Ungureanu s-a bucurat de un meritat succes în multe ţări străine.

Graniţa dintre vorbire şi melodie este foarte greu de trasat. Psihologii au constatat că în comunicarea interumană întâi contează informaţiile vizuale, după care, covârşitoare pe plan auditiv este „intonaţia" cuvintelor şi abia după aceea, într-un procent mai mic, conţinutul lor ideatic.



▸ DAN PURIC şi CARMEN UNGUREANU în ***Toujours l'amour***, 1997/1998, *Teatrul Naţional*, Bucureşti

Transpunerea trăirilor din vorbe – oricât ar fi ele de poetice – în muzică, înseamnă trecerea lor într-un registru mult mai general, dar şi mai nuanţat, asemănător în multe privinţe cu exprimarea plastică nefigurativă (abstractă), cu posibilităţi de interpretare personală nelimitate.

▾ CEAIKOVSKI, ***Lacul lebedelor***, 1994, *Opera Română*, Bucureşti

◀ Isadora Duncan, 1920

grupurilor de balerini (formând mereu alte figuri în spaţiu, ca o mare sculptură cinetică). Cea mai cunoscută punere în scenă din ţara noastră aparţine coregrafului Oleg Danovski.

Spectacole moderne, dând deplină libertate de interpretare dansatorului, au fost iniţiate la începutul sec. XX de Isadora Duncan care, desculţă, învăluindu-se în eşarfe unduitoare, încerca să reînvie naturaleţea dansului antic din picturile vaselor greceşti.

În anii următori, dansatori celebri, ca Nijinski, au atins perfecţiunea expresivităţii corporale, reuşind să realizeze ceea ce nu e posibil decât în dans: legarea într-o suită continuă a unor compoziţii sculpturale desfăşurate în spaţiu, determinate de linia melodică şi de ritmul muzicii.

◀ Nijinski în *Albert* din baletul *Giselle*, 1910

Baletul clasic

Muzica poate să se substituie complet textului dramatic în spectacol şi atunci interpretarea se ridică şi ea pe un alt nivel artistic, iar gestul devine dans.

O varietate e *baletul clasic*, pe poante şi cu o structură convenţională rigidă. El s-a născut de fapt în epoca romantismului, iar silueta balerinei cu „tutu" de tulle alb, plutind imaterială în aer sau stând pe vârful unui picior, susţinută discret de un dansator, corespundea perfect idealului feminin de înger sau de muză, care numai a făptură terestră nu trebuia să arate (după cuvintele lui Baudelaire). Un exemplu este *Lacul lebedelor*, ilustrând o veche poveste despre o prinţesă prefăcută de un vrăjitor în lebădă. Un prinţ se îndrăgosteşte de ea, vrăjitorul îl ademeneşte cu o lebădă neagră, dar în final credinţa celor doi rupe blestemul. Pe muzica lui Ceaikovski s-au montat, din 1877, nenumărate interpretări, unele mai conservatoare (cu solişti dansând pe rând în faţa trupei de balet în repaos), altele punând accentul pe mişcarea de ansamblu a

Dansul modern

Serge Diaghilev (1872–1929), pentru a face cunoscută în lume arta ţării sale, a organizat la începutul secolului XX, la Paris, spectacole cu opere ruseşti, apoi, din 1909, a înfiinţat o companie de balet care, neavând nevoie de translatori, a entuziasmat publicul prin vitalitatea şi vioiciunea inspirate de arta tradiţională şi populară rusească. Dansatori ca

▸ *Pavilionul Armidei*, ANNA PAVLOVA *(Armida)* şi VASLAV NIJINSKI *(sclavul)*, 1907, *Muzeul teatrului şi muzicii* din Skt. Petersburg

Nijinski şi Anna Pavlova, de o expresie plastică excepţională, decorurile şi costumele create de Leon Bakst, exuberante şi viu colorate, ca şi muzica lui Prokofiev, Rimski-Korsakov sau Musorgski, au adus în capitala artistică a lumii un val de farmec oriental, în piese ca *Şeherazada*, *Ritualul Primăverii*, *Petruşka* etc. În spectacolele montate de Diaghilev s-au implicat şi artişti de la Paris, ca de pildă în *Parade*, cu scenariul de Jean Cocteau şi scenografia de Picasso. Au colaborat apoi pentru imagini şi Matisse, Bracque, Rouault, de Chirico, Coco Chanel etc. şi pentru muzică, Ravel, Debussy, Poulenc, Eric Satie, Darius Milhaud.

Compania a evoluat apoi pe mari scene ale lumii, la Monte Carlo, Londra, Roma, Viena, în SUA şi America de Sud, şi a dispărut în 1929, odată cu întemeietorul ei. Diaghilev a avut meritul de a crea o sinteză a artelor – muzică, arte plastice, dans – în spirit modern.

Performing

Dansul a fost constant ajutat de costum pentru a pune în valoare un gest sau a prelungi un salt. Marta Graham reuşea ca, băgată într-un sac din jerse, să-i dea formele cele mai neaşteptate.

Costumele, concepute ca nişte creaţii artistice independente, au devenit protagoniste ale unui nou tip de spectacol, denumit „performing". Acesta nu trebuie confundat cu „parada modei", în care creatorii de costume destinate să fie purtate îşi lansează ultimele modele, prezentate pe manechine. Performingul este un nou gen de artă, între pictură, sculptură şi teatru, în care fantezia artistului plastic urmăreşte crearea unor „arătări" doar acţionate de om, care deseori nici nu se vede.

Într-o interpretare actuală a *Lacului lebedelor* (scenograf Unda Popp şi studenţii Universităţii

▸ MARTHA GRAHAM, *Jelania*, 1930

de Arte din Bucureşti), toate personajele basmului au fost văzute ca duhuri ale naturii, din voaluri străvezii, în lumini colorate.

Luându-şi ca temă acelaşi basm al *Lacului lebedelor*, sesiunea internaţională de performing de la Boisboucher (Franţa), şi-a propus să ducă mai departe, metaforic, personajele cunoscute, fără a ţine seama de dimensiunile sau de dinamica omului. Prinţul, lebăda sau vrăjitorul au luat înfăţişarea unor cutii de carton, articulate, supradimensionate, intens colorate, amintind de păsări, sau de gâze uriaşe şi, mai ales, de fiinţe fantastice, privite cu umor.

◀ *Lacul lebedelor*, performing, scenografia UNDA POPP, *Universitatea de Arte*, Bucureşti, 1996

Muzica, executată la instrumente neconvenţionale, a susţinut şi ea atmosfera de parodie.

În grădina palatului Mogoşoaia, Unda Popp a evocat splendoarea curţii lui Constantin Brâncoveanu şi tragicul său sfârşit într-un performing în care costumele descriau personajele, alcătuind în acelaşi timp metafore poetice. Domnitorul şi cei patru fii ai săi, care au avut toţi aceeaşi soartă, apăreau legaţi prin mantii care se continuau de la unul la altul, pe când Doamna şi cele cinci fiice ale ei, bogat înveşmântate la începutul spectacolului, când află tragedia decapitării, îşi leapădă podoabele şi jelesc rămânând în rochii brune, de culoarea pământului, croite dintr-o singură bucată de material, care le uneşte, ca şi destinul.

Andrei Bartenev (născut în Rusia în 1969) a realizat în 1992 *Baletul Botanic*, cu costume ca statui din papier mache pictate, amintind prin fantezie „baletele ruseşti" de la începutul secolului XX.

Nu putem neglija, în cadrul „spectacolelor fără vorbe", pe cele în care expresivitatea corporală e urmarea unui lung antrenament sportiv, cum sunt gimnastica artistică sau acrobaţia.

Muzica este mai rar, în aceste cazuri, punctul de plecare al performanţelor şi, mai frecvent, doar un acompaniament agreabil.

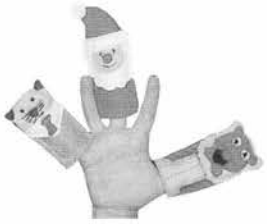
▼ ANDREI BARTENEV, *Baletul Botanic*, 1992

Dan Puric (n. 1959)
Actor şi regizor de teatru şi film, a întemeiat compania de teatru *Passe Partout*. Spectacolele sale de pantomimă, muzică şi dans, ca *Toujours l'amour, Made in Romania, Costumele, Don Quijote* etc. se bucură de mare succes în România şi în multe ţări din străinătate. Este şi autorul unor volume de filosofie actuală: *Cine suntem*, 2008, *Omul frumos*.

Isadora Duncan (1877-1922)
Dansatoare născută în SUA, a trăit mai ales în Europa şi URSS (unde a fost legată o vreme de Serghei Esenin). A creat un tip de dans neconvenţional, diferit de baletul clasic prin mişcările naturale, costumaţia din văluri lejere, cu părul despletit şi picioarele goale. A creat o şcoală de dans care i-a transmis principiile, din generaţie în generaţie, până azi.

Martha Graham (1909-1991)
Dansatoare americană. Nemulţumită de baletul clasic şi adeptă a dansului liber, modern, a încercat să dezvolte capacitatea expresivă a întregului trup în ritmul natural al respiraţiei de contracţie şi relaxare, pentru a revela trăiri complexe. După un prim recital în 1926, a dansat în toată lumea pe muzică simfonică, clasică şi modernă. A colaborat mulţi ani cu sculptorul Isamu Noguchi. A fondat o şcoală de dans celebră.

▼ Mânuirea păpușilor cu mâna, cu ajutorul sforilor și cu bețele



Toate genurile teatrale pomenite până acum sunt interpretate de actori, cu talent, măiestrie și virtuozitate. Făptura umană are însă limitele ei, dimensiuni trupești și posibilități de mișcare determinate anatomic, ca și scala sunetelor emise de vocea cântăreților.

Artiștii plastici, solicitați să înveșmânteze și să împodobească actorii, au visat întotdeauna să creeze chiar și pe eroi după fantezia lor și așa s-a născut teatrul de animație (se pare, la început, cu rol sacru).

Departe de a fi doar o joacă pentru copii mici, teatrul de păpuși reprezintă una din „creațiile totale" ale scenei, care poate să se desfășoare în zone mult mai largi de spațiu sau timp, mișcându-se firesc în lumea fantastică a basmului.

Păpușile manevrate cu mâna, direct, au de obicei forma unei mănuși. Cele populare germane au capul dintr-un cartof (sau morcov sau țelină), dar el poate fi făcut din lemn, carton sau stofă umplută cu vată, gol pe dinăuntru. De el e cusut un costum, iar mânuțele pot fi ori confecționate ori lăsate la vedere degetele păpușarului. Acesta poate anima cu fiecare mână câte o păpușă, asigurând singur acțiunea, vorbind și cântând, schimbându-și vocea.

Formă a teatrului popular pentru toate vârstele, se aseamănă prin improvizație cu Commedia dell'arte. Intriga e de obicei foarte simplă (sunt frecvente bătăile între cele două personaje).

Având nevoie doar de o ladă care, deschisă, poate folosi drept scenă, și de un singur păpușar (sau doi) care se poate deplasa ușor, teatrul de păpuși a fost multe secole nelipsit din bâlciuri, în toată lumea. Și în țara noastră, pe vremuri, Vasilache era așteptat cu înfrigurare să vină în sat.

Păpușarii chinezi, ca și cei ruși, foloseau drept scenă o scândură ținută orizontal pe creștet și proptită cu bretele și chingi de brâu.

În ultimul secol s-au fabricat păpuși cu capul din material suplu și elastic (cauciuc etc.), iar păpușarul, introducându-și toată mâna în el, poate să-i miște maxilarele, gura, nasul, schimbându-i expresia (s-au parodiat astfel personaje cunoscute ca Hitler etc.).

Păpușile trase de sfori erau folosite din cele mai vechi timpuri în India, Egipt, Grecia etc. O legendă spune că zeul Șiva se îndrăgostise de marioneta soției sale, Parvati.

Numele de „marionetă" vine de la păpușile purtate în procesiuni religioase la Veneția, în amintirea celor 12 venețiene răpite de pirați în sec. X și salvate de Fecioara Maria.

Păpușa, din lemn, carton, piele, cauciuc etc. este construită cu mâini, picioare, cu articulații mobile și e legată cu fire de bumbac negru (nylonul lucește și e prea rigid) de bețe scurte de lemn, fixate în cruce. Păpușarul, așezat deasupra scenei, ține cu o mână bețișoarele, înclinându-le, iar cu cealaltă trage de câte un fir în sus o mânuță sau un picior al păpușii.

Având nevoie de o scenă stabilă, teatrul de marionete a fost cultivat mai puţin ca spectacol popular şi mai mult la curţi nobiliare – ca de pildă în Spania în vremea lui Cervantes – de unde s-a răspândit în Flandra şi în sudul Italiei. În sec. XVIII, la aceste teatre în miniatură se reprezentau piese de Aristofan sau Shakespeare, parodii de teatru sau operă, dar şi scenarii scrise special, chiar unele seriale.

O variantă este cea a *păpuşilor manevrate cu bastoane sau tije.* Păpuşarul aflat jos, sub parapetul scenei, sau chiar pe scenă, la vedere, înclină capul şi mişcă braţele păpuşii cu bastoane sau tije din lemn sau metal. Spectacolul, provenit din Java, a cunoscut un deosebit succes în Japonia, unde în sec. XVII-XVIII teatrul de păpuşi pentru adulţi rivaliza cu cel interpretat de actori, pe care l-a influenţat vizibil. Păpuşa avea dimensiuni de circa jumătate din înălţimea unui om, iar kimonoul lung şi larg ascundea bine tijele sau sforile, pe când figura avea impasibilitatea, dar şi farmecul misterios al măştilor de teatru.

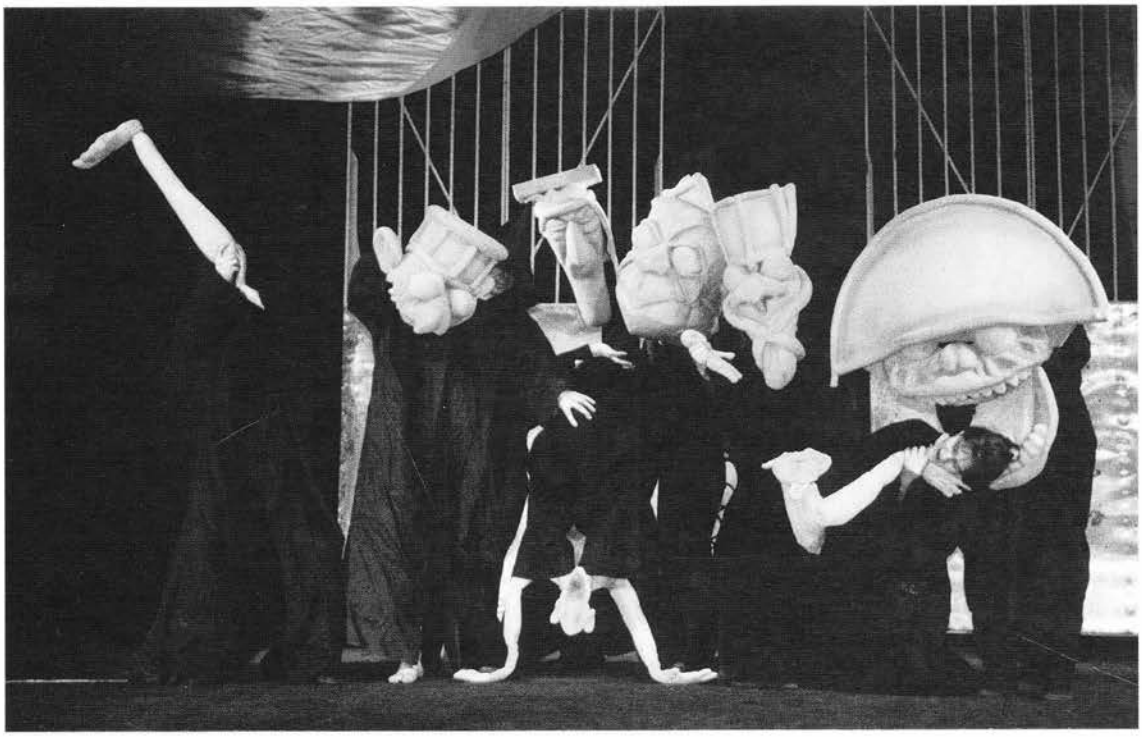
Teatrul de umbre, originar din China, constă din proiectarea unor siluete pe un ecran alb. încă înainte de anul 1000, el s-a răspândit în Persia, Egipt, apoi în Turcia şi ţările Europei.

Teatrul, cel mai direct şi mai complet mijloc de comunicare artistică, rămâne cel mai efemer. Reprezentaţia e un unicat, irepetabil întocmai de la o seară la alta, ca şi viaţa noastră care curge fără a reveni vreodată.

Din fericire, spectacolul de teatru poate fi astăzi păstrat, conservat, prin înregistrarea pe peliculă sau pe suport digital, ceea ce îl salvează de la dispariţia în uitare.

Filmul mai rezolvă şi alte inconveniente ale teatrului, oferind tuturor spectatorilor aceeaşi imagine, fără deosebire, filmată din unghiul cel mai favorabil. În acelaşi timp, permite vederea de la distanţe variabile, de la ansamblu la prim sau la gros-plan.

◀ *Petruşka, nocturna Stravinski,* regia MARGARETA NICULESCU, scenografia MIOARA BUESCU, *Teatrul Ţăndărică,* Bucureşti



◀ *Play Faust,* regia CRISTIAN PEPINO, scenografia CRISTIAN şi CRISTINA PEPINO, 1996

◀◀ Teatru de umbre, China

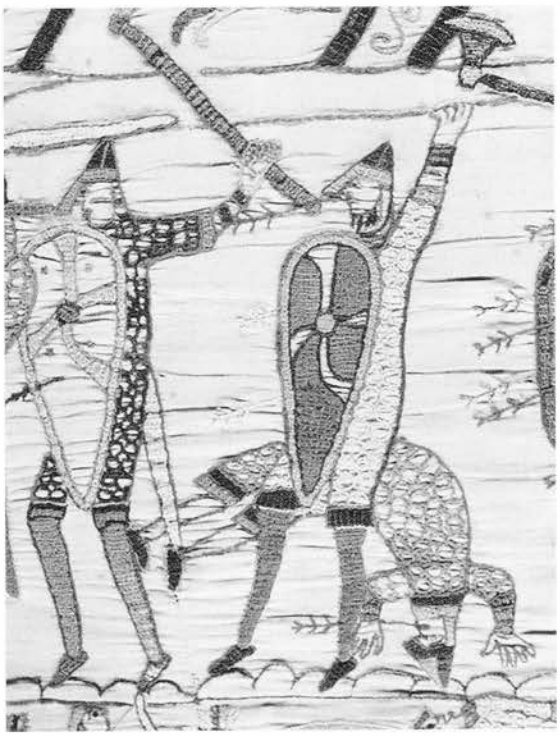
◀◀◀ „Trăgătorul de sfori" CRISTINA MNAŢACANIAN, al „embrionului" conceput de ANCA MICULEŢ

3. ARTA CINEMATOGRAFICĂ

PRECINEMA

Oamenii au simţit mereu nevoia să spună poveşti, să istorisească întâmplări nu numai în cuvinte sau mimându-le pe scenă ci şi în imagini care să le păstreze amintirea.

De-a lungul întregii istorii a artelor plastice poate fi urmărită strădania desfăşurării în timp a episoadelor unor acţiuni, de la vânătorile desenate pe pereţii peşterilor preistorice sau legendele mitologice pictate pe vasele greceşti. Taurul înaripat din Korsabad, cu 5 picioare, din sculptura mesopotamiană a precedat experimentele futuriştilor, ca Umberto Boccioni care reprezenta, în goană, un cal cu 12 picioare.



▸ *Tapiseria de la Bayeux*, detaliu, sec. XI, *Muzeul Catedralei*

Succesiunea scenelor unei povestiri a fost realizată în artele plastice ori prin alăturarea unor imagini separate (ca în metopele templului lui Zeus din Olimpia, relatând muncile lui Hercule, sau în cărţile cu ilustraţii, ca *Divina Comedie,* a lui Dante, ilustrată de Botticelli) ori prin înfăţişarea lor cursivă, fără graniţe între ele (ca în friza Parthenonului, istorisind procesiunea în cinstea zeiţei Atena).

Una din cele mai surprinzătoare lucrări care merită denumirea de „precinema" e aşa-zisa „tapiserie de la Bayeux", de fapt o fâşie de pânză lată de o jumătate de metru şi lungă de peste 70 m, pe care este cusută de mână cu fire de lână colorată istoria cuceririi Angliei de către normanzi la 1066. Panglica brodată era destinată să fie expusă în catedrala din Bayeux (în nordul Franţei, lângă Caen), agăţată în interior, de-a lungul zidurilor. Suita imaginilor, desfăşurate ca un film, a fost comandată probabil de episcopul catedralei şi proiectată de un artist din Anglia, patria broderiilor. Ea era menită să susţină, prin pilda istoriei, relaţiile feudale pe care era bazată societatea medievală. În urma morţii regelui Angliei, Eduard Confesorul, fără urmaşi, tronul era râvnit de doi cavaleri: Harold, conte de Essex şi William din Normandia. Harold devenise însă vasalul lui William, jurându-i credinţă şi supunere în catedrala din Bayeux, astfel încât încoronarea lui Harold pe tronul Angliei a apărut ca o trădare care trebuia pedepsită de Dumnezeu prin cucerirea armată a Angliei de către William şi normanzii lui, ceea ce a şi urmat).

Cronica acestei istorii e realizată extrem de simplu, doar prin contururi şi pete cusute cu

▾ FIDIAS, *Friza templului Parthenon*, sec. V î.H., Atena

▲ *Broderia de la Bayeux*, sec. XI, fragment

acul, în puţine culori: cărămiziu, verde, albastru şi brunuri pe pânza albă naturală, şi îngălbenită de vreme. Acţiunea e văzută tot timpul din acelaşi unghi de vedere, al spectatorului care se deplasează în lungul panoului, fără prim-planuri sau fundaluri în perspectivă, lăsând să se vadă limpede siluetele elegante, cu atitudini şi gesturi expresive. E remarcabil mai ales ritmul mişcărilor, când line (vapoarele pe apă), când precipitate (luptele) sau abrupte (caii care cad în cap).

Unele picturi tradiţionale chineze şi japoneze, pe suluri care sunt desfăşurate pe orizontală cu mâna dreaptă în timp ce se înfăşoară la loc cu mâna stângă (makimono) sunt, de fapt, tot un fel de benzi desenate, în care acţiunea curge continuu. Avantajul lor este că privitorul poate să stea comod în timp ce în faţa ochilor lui se derulează spectacolul. Cel mai bine seamănă aceste imagini cu filmele de desene animate în care, însă, imaginea se mişcă pe ecranul fix.

Cum a fost posibil să se realizeze această automatizare? Cum a apărut cinematograful?

Gustul pentru mişcare s-a trezit pe măsură ce progresele tehnice au permis existenţa vitezei. De unde până atunci, din timpuri imemoriale, oamenii se deplasau doar călare, în trăsură sau cu corabia, trenul a apărut în 1830, folosind o locomotivă cu aburi, atingând 25 km/h şi oferind senzaţii tari celor care îndrăzneau să se aventureze. Victor Hugo nota în 1837: „Florile de pe marginea drumului nu mai sunt flori, sunt urme sau mai degrabă raze roşii sau albe... totul devine rază" (J. L. Leutrat, *Cinematograful de-a lungul vremii)*. Automobilul, la rândul lui, a adus cu el fascinaţia, apoi beţia vitezei.

Se căutau febril şi modalităţi de a reda în imaginea statică iluzia mişcării. Daguerre, cel care, valorificând experienţele lui Niepce, reuşise în 1837 prima fotografie – daghereotipul –, era mare maestru în diorame.

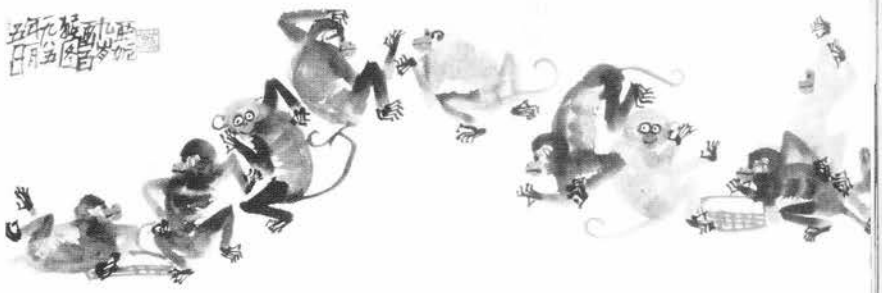
În decursul secolului XIX, s-au înteţit cercetările asupra funcţiilor retiniene; în pictură ele au dus la descompunerea tonurilor, folosită sistematic de neo-impresionişti.

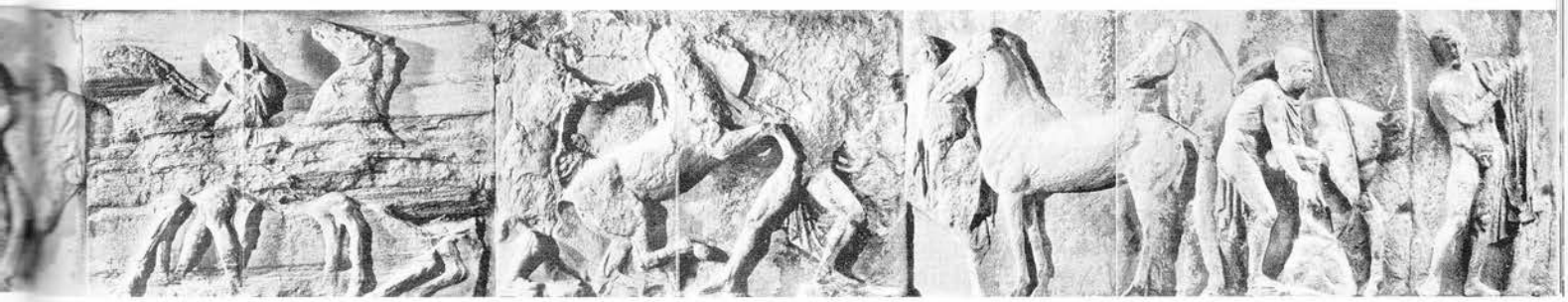
S-a observat că o imagine văzută cu ochii o clipă e reţinută în creier cu o secundă mai mult: fenomenul denumit „persistenţa imaginii" explică de ce nu ne deranjează să clipim din pleoape (pentru a menţine umezeala ochilor) şi de ce nu distingem fazele unei mişcări cum e cea a calului în goană – care ne apare cursivă.

Fotografia a permis la sfârşitul sec. XIX înregistrarea unor suite de fotograme descompunând în poziţii componente galopul unui cal sau mersul unui om (Muybridge în 1877), apoi zborul unei păsări (Marey în 1882). Prin răsfoirea acestor fotografii prin faţa ochilor cu o viteză mai mare de 24 de imagini pe secundă se crea iluzia mişcării.

Prin muzee se pot vedea, ca jucării de salon, un fel de cutiuţe în care puteai învârti un teanc de fotografii prinse pe un ax, ca o morişcă. Dacă priveai pe o găurică, puteai vedea un personaj plimbându-se sau altceva asemănător. Ideea cinematografului era găsită.

▼ WANG YANI, ***100 de maimuţe***, 1984, tuş pe sul de hârtie



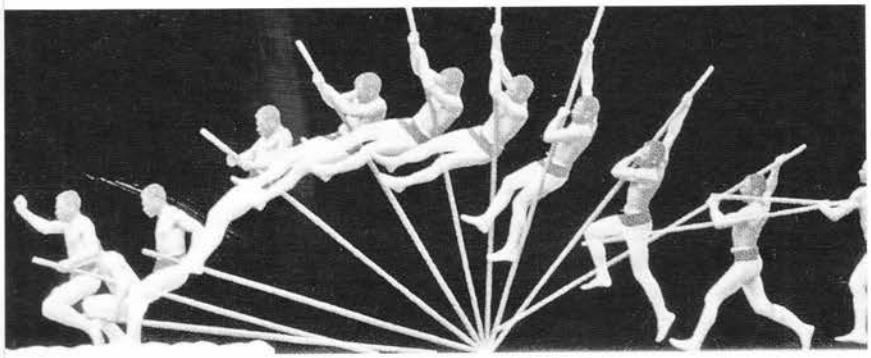


SCURT ISTORIC AL CINEMATOGRAFULUI

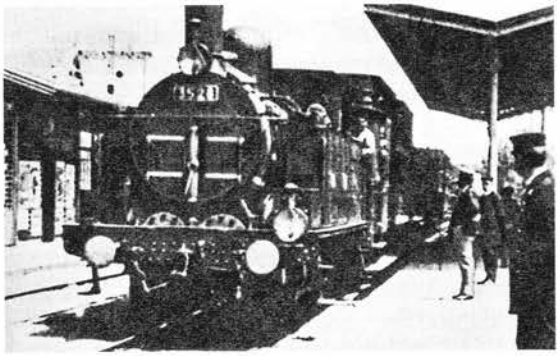
Deşi pare greu de crezut, cinematograful există pe lume abia de un secol. Tot veacul al XIX-lea, imaginile au rămas neclintite: sculptura, pictura ca şi ilustraţiile de carte, la care s-a adăugat prin anii 1830 – 1840 fotografia.

Descompunerea mişcărilor într-un număr de imagini statice şi trecerea lor prin faţa ochilor destul de repede ca să nu mai poată fi sesizate separat ci cursiv este principiul de bază al cinematografului la care s-a ajuns la sfârşitul sec. XIX.

▼ E. Marey, *Săritura cu prăjina*, 1980



▲ ▶ Fraţii Lumière, *Locomotiva*, 1895



A urmat fixarea imaginilor pe un suport suplu şi transparent din celuloid şi proiectarea lor pe un ecran. Prima prezentare a unui astfel de film a avut loc în 1895, într-o sală din subsolul lui Grand Café din Paris. Autorii erau fraţii Auguste şi Louis Lumière (ce nume predestinat!). Ei aveau la Lyon o fabrică de material fotografic şi ca o primă încercare au filmat ieşirea muncitorilor de la lucru, inaugurând astfel reportajul. Cel mai impresionant a fost însă un alt episod, o locomotivă venind direct către spectatori, care au sărit speriaţi de pe scaune. Invenţia s-a răspândit fulgerător în toată lumea. La numai 5 luni după premieră, în 1896, au avut loc spectacole la Bucureşti şi în alte oraşe din România.

Filmul era mut, ca o pantomimă, ceea ce oferea avantajul unei înţelegeri universale. Pe ecran apăreau din timp în timp inscripţii explicative (intertitluri). Pentru a crea atmosferă, în sală se cânta la pian sau se aduceau orchestre. Filmul românesc *Războiul Independenţei,* turnat în 1912, era acompaniat de o fanfară sau măcar de un gornist şi un toboşar care imita bubuiturile tunurilor. S-a încercat şi sonorizarea cu actori ascunşi în spatele ecranului sau cu plăci de patefon.

▶ D. W. Griffith, *Naşterea unei naţiuni*, 1915

Primul Război Mondial a determinat pe mulţi cineaşti europeni să se refugieze în America, mutând centrul filmului de la Paris în Statele Unite ale Americii, unde s-a dezvoltat Holywood-ul.

Aici a realizat regizorul D. W. Griffith prima povestire cinematografică de amploare, *Naşterea unei naţiuni,* evocând războiul civil din 1861 (care a dus la abolirea sclaviei negrilor). Mânuind aparatul de filmat pentru a prinde în obiectiv când vederi de ansamblu, când pe unii eroi sau detalii ale scenelor, depărtându-se, apropiindu-se sau mişcându-se lateral, Griffith a găsit firesc principalele manevre care fac specificul filmului şi care sunt folosite şi azi.

De asemenea, prin felul în care a asamblat bucăţile de peliculă pe care erau filmate scenele, înlănţuind sau alternând planurile, el a pus bazele montajului.

În anii care au urmat, la Holywood s-a dezvoltat industria filmului, comparabilă cu cea a automobilelor, cu investiţii fabuloase, colective organizate cu o extremă diviziune a muncii. Holywood-ul a devenit „fabrica de vise" a americanului mediu, răspândindu-şi influenţa asupra întregii lumi. Primit cu entuziasm de spectatori, cinematograful a fost iute recunoscut ca o artă totală adresată marilor mase.

În Europa, a stârnit interesul artiştilor, preocupaţi de înnoirea mijloacelor de expresie, intrând în şuvoiul curentelor moderniste. În perioada de avânt determinată de Revoluţia Sovietică, de creaţie entuziastă a unor scriitori ca Maiakovski sau Esenin, s-au format din mers regizori ca Eisenstein sau Dziga Vertov. *Crucişătorul Potemkin* din 1925 rămâne cea mai tipică producţie a acelor ani. E ceea ce se cheamă „un film de autor" conceput de Eisenstein până în cele mai mici amănunte. El desena dinainte fiecare cadru, supraveghind de aproape echipa de tehnicieni şi improvizând pe parcurs.

A folosit soldaţi, marinari şi oameni de pe stradă în locul actorilor, epavele unor vapoare, peisaje existente. Pentru prima vizionare a filmului nu terminase încă montajul şi, în timp ce rulau primele bobine, el tăia şi lipea pe cele următoare, iar la sfârşit a uitat să lipească definitiv între ele bucăţile de peliculă, care, după proiecţie, s-au desfăcut şi au căzut pe jos, astfel încât nici Eisenstein nu a mai ştiut să le reaşeze la fel (încercând de fapt să scape de cenzură).

După 1929, în epoca stalinistă, filmul sovietic a intrat în criza generală artistică, fiind considerat doar un instrument propagandistic de falsificare a realităţii în pretinse documentare (realismul socialist).

La folosirea filmului ca mijloc politic de manipulare a maselor a contribuit şi faptul că, în acei ani, imaginii i s-a adăugat cuvântul.

„Sonorul" a apărut în 1927, ca un eveniment, în filmul *Cântăreţul de jazz,* produs de Sam Warner, cu actorul de culoare Al Jolson. Simultaneitatea sunetului era realizată prin înregistrarea lui optică pe o pistă sonoră aflată pe peliculă alături de imagine.

La noi, *O noapte furtunoasă,* de Jean Georgescu, din 1941, rămâne o reuşită în orice timp.

De prin 1930, adaptându-se progreselor din domeniul fotografiei, au început să ruleze filme colorate, ca *Pe aripile vântului,* din 1939, după romanul scris de Margaret Mitchell.

▲ S. Eisenstein, *Crucişătorul Potemkin,* 1925

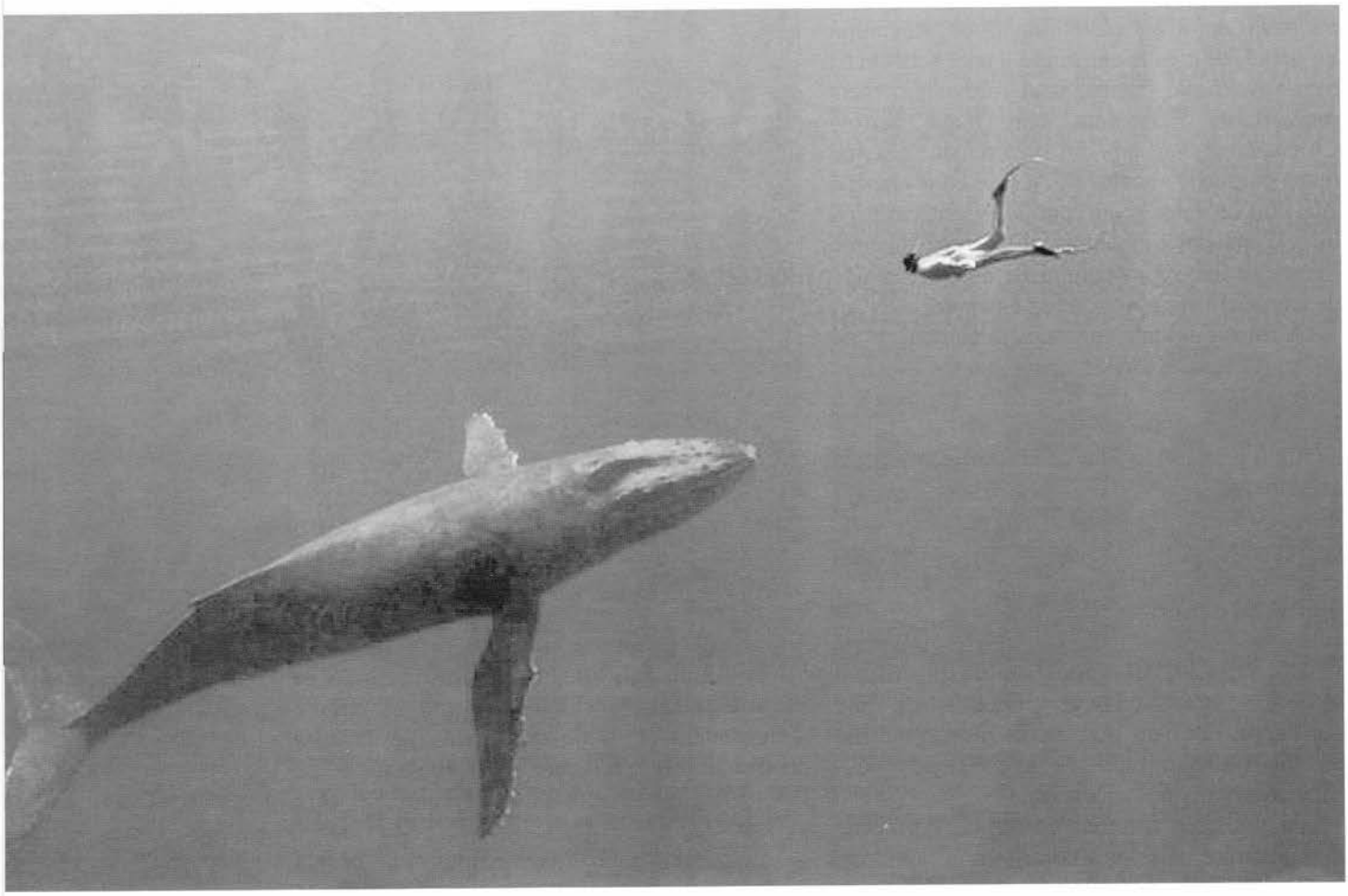
După 1950 a apărut ecranul lat, ca o inovaţie care nu a prins decât în câteva cazuri. Filmul în relief – stereoscopic –, deşi primul proiect al lui Louis Lumière fusese brevetat în 1900, a fost pus la punct abia în 1936, folosind ochelari bicolori din carton cu celofan. Filmul cu mirosuri (se înţelege doar cele plăcute) a fost şi el încercat uneori ca o curiozitate.

În ultimii ani, filmele transmise prin TV şi stocate pe casete video au pornit să circule independent de sălile de cinematograf, fiind închiriate sau cumpărate ori înregistrate de pe TV şi vizionate apoi pe televizoare, în cerc restrâns.

Singurul avantaj al cinematografului în sală a mai rămas dimensiunea mare a ecranului şi izolarea de mediul casnic, favorizând concentrarea spectatorilor

▼ Gr. Brezianu, *Războiul de independenţă,* 1912

Serghei Mihailovici Eisenstein (1898-1948)
Regizor, scenograf, desenator şi teoretician al filmului. După studii de inginerie, a început ca regizor de teatru, în 1918, în stilul avangardist al creaţiei lui Maiakovski. Din 1924 a regizat filmele „Crucişătorul Potemkin", „Octombrie", „Alexandr Nevski", „Ivan cel Groaznic" în care a dezvoltat limbajul cinematografic. În perioada stalinistă era amânat sau interzis, încât multe din filmele sale au rămas neterminate.



▲ J. YVES COUSTEAU, *Lumea tăcerii*

Isprava senzaţională a filmului a fost, desigur, înregistrarea directă a realităţii pe peliculă. Locomotiva sau ieşirea muncitorilor din uzina fraţilor Lumière au fost primele reportaje. De atunci şi până acum, filmul documentar şi-a păstrat valoarea incontestabilă, fiind preferat de mulţi ficţiunii. Exemplul cel mai bun îl constituie *„Lumea tăcerii"* descoperită în adâncul mărilor de navigatorul J. Cousteau.

▶ *Cui i-e frică de Virginia Woolf?* cu RICHARD BURTON şi ELIZABETH TAYLOR, 1966

Privitorul poate, cu ajutorul filmului, să pătrundă în medii neprielnice sau periculoase, să urmărească viaţa leilor sau a rechinilor sau, prin lentile măritoare, pe cea a unor gâze sau a unor fiinţe microscopice.

Documentarul e, de obicei, de scurt metraj, spre deosebire de filmul artistic care ţine circa 90 de minute (standard). După cum am observat însă de mai multe ori până acum, oricât ar fi de banală, imaginea e mult mai expresivă decât cuvântul, impresionând pe

▲ TARKOVSKI, *Călăuza*, 1979

privitor pe mai multe căi, nu numai prin cea raţională. Filmul, prin impactul vizual, trece inevitabil, mai mult sau mai puţin, pragul artei. Forţa de convingere a unui documentar depinde, desigur, de actualitatea subiectului dar şi de calitatea lui artistică, începând de la selectarea cadrelor şi până la înlănţuirea lor, la alternarea ansamblului şi a detaliilor, la efectele de lumină şi culoare etc. În ultimii ani, de când aparatele de filmat video sunt la îndemâna oricui, este la modă documentarul de amator. Uneori va fi mai greu să facem deosebirea, încercată şi până acum, dintre producţiile cu caracter documentar şi cele artistice. Intenţia comunicării unui singur înţeles precis e clară, de pildă, în buletinele de ştiri care abundă în catastrofe. Imagini de acelaşi tip ale unor agresiuni, bătăi sau crime cutremurătoare apar însă şi în aşa-zise filme de acţiune – uneori denumite şi filme „comerciale" – trezind în privitor doar reacţii fizice brutale.

Pe de altă parte, unele documentare, înfăţişând călătorii sau prezentarea unor monumente şi opere de artă, utilizează toate mijloacele de expresie ale comunicării poetice, sugerând multiple interpretări.

Numai prin neîncetată cultivare, citind şi văzând cât mai multe spectacole bune (nu oricare ci alese după sfatul îndrumătorilor avizaţi), vom reuşi să deosebim adevăratele valori din mulţimea ofertelor zgomotoase de înlocuitori ieftini. Filmul de artă, creat de un autor care are de comunicat semenilor săi trăiri profunde şi intense, pune în rezonanţă în privitor întreaga lui fiinţă.

Artă de sinteză, ca şi teatrul, cinematograful „de artă" este rezultatul talentului şi al strădaniei unui colectiv de profesionişti, începând cu autorul „ideii" dezvoltată în scenariu, continuând cu regizorul, care, ca un al doilea autor, îşi conturează propria interpretare a subiectului, o vede concret cu ajutorul

▸ KANETO SHINDO, *Insula*, 1960

▸▸ CHARLIE CHAPLIN, în *Timpuri noi*, 1935

scenografului – secondat de meşteşugari din toate specialităţile, de la tâmplari la croitori, cizmari, pălărieri, machiori, maşinişti, mecanici etc. etc. – apoi dirijează ca un şef de orchestră pe actorii-interpreţi, pe operatori şi monteuri, atât de mulţi colaboratori încât unele generice ale filmelor par că nu se mai sfârşesc.

Şi în imaginea cinetică pot fi realizate figuri de stil poetice; imaginea schimbătoare face să se perinde în faţa ochilor metafore, create fie prin compararea sau contopirea a două fiinţe sau obiecte statice, fie, mai ales, prin succesiunea lor în câmpul vizual.

Simbolul răsare firesc prin generalizarea, dublarea şi adâncirea sensurilor celor mai umile cadre; ajunge ca operatorul să filmeze de jos în sus un om oarecare pentru a-i da o siluetă statuară, sugerând o hiperbolă a personajului. Elipsa revine la tot pasul, prin sărirea unor fapte sau a unor momente neesenţiale pentru desfăşurarea acţiunii, iar metonimia rezultă şi ea inevitabil prin reprezentarea pe ecran a unor fragmente de corpuri, înlocuind întregul printr-o parte, cauza prin efect, abstractul prin concret.

În *Călăuza* regizorului Tarkovski, trei personaje bat cărările unui univers de noroi şi metale ruginite, „zona", pentru a ajunge într-o cameră din centrul său în care nimeni nu cuteza să intre. Filmul poate fi interpretat în fel şi chip. Explicaţia cea mai simplistă e cea politică. Mesajul artistic este, însă, mult mai subtil. Atmosfera tulburătoare, transpunerea într-un ţinut ciudat, dincolo de timpul şi spaţiul cotidianului, ritmul lent, ca în vis, al mersului prin apă, închipuie viaţa sufletească din adâncurile pline de mister ale subconştientului, unde fiecare om îşi ascunde năzuinţele cele mai profunde, către care drumul cunoaşterii e lung, anevoios şi unde, deseori e imposibil de pătruns (Leutrat, *Cinematograful de-a lungul vremii*, pag.22).

Mijloacele de expresie ale imaginii sunt deosebit de evidente în filmul japonezului Kaneto Shindo, *Insula*, din 1960, total lipsit de text, întovărăşit doar de un fundal muzical. Camera de filmat pare a rătăci la întâmplare de-a lungul ţărmurilor, pe dealuri şi văi, întâlnind ţărani, bătrâni şi copii, jocuri şi înmormântări şi atrăgând firesc atenţia asupra frumuseţii lumii din acel petec de lume.

Mesajele poetice cele mai clare sunt transmise de obicei de filmele „de autor", izvorâte din imaginaţia şi exprimând personalitatea creatorului, nediluate de imixtiunea colaboratorilor. Charlie Chaplin a făcut astfel de filme, inventând totul, de la scenariu la personaje, interpretând rolul principal şi compunând şi muzica.

Charlie Chaplin (1889-1977)
Actor şi regizor de film englez, din 1913 în SUA. A creat filme de autor, în care şi-a conturat tipul său bine cunoscut, comic dar profund uman, care înfruntă cu ingenuitate nedreptăţile lumii, ca *Piciul* (1921), *Goana după aur* (1925), *Timpuri noi* (1935), *Dictatorul* (1940) etc.

COMPARAȚIE ÎNTRE TEATRU ŞI FILM

Cinematograful a pornit, desigur, de la reprezentaţia teatrală. La început se filmau numere scurte din spectacole de revistă, văzute ca din sală, apoi piese de teatru sau adaptări după romane celebre. Aşa de pildă, „Hamlet", care a apărut prima dată în film în 1900, a cunoscut atât de multe ecranizări încât acestea ar putea singure retrasa o istorie a evoluţiei cinematografului de atunci şi până azi.

O piesă de teatru are la bază o creaţie literară scrisă special pentru a fi jucată pe scenă, respectându-se întocmai fiecare cuvânt.

În cazul filmului, care arată mai mult decât spune (dezvoltând imaginea pe mai multe planuri, lăsând să se vadă reacţiile cele mai intime de pe figurile personajelor, descriind detalii ale mediului etc.), textul trebuie adaptat, în primul rând scurtat. Munca scenaristului de profesie este de a scoate din text ceea ce se vizualizează, reducând dialogurile la strictul necesar.

Scenariul regizoral sau „decupajul" este operaţia pe care o face regizorul asupra scenariului, înainte de filmare, şi care constă în precizarea planurilor, a cadrajelor, stabilirea unghiurilor de vedere şi a mişcărilor aparatului. Acesta exprimă viziunea autorului filmului, interpretarea lui personală, felul în care îşi închipuie desfăşurarea lui. Alfred Hitchcock vedea dinainte atât de clar toate detaliile încât filma scenele o singură dată, nu de mai multe ori sau din mai multe părţi, cum se face de obicei.

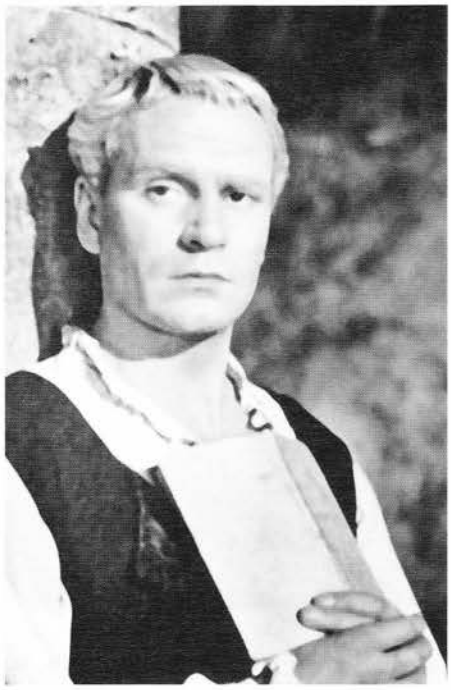
Alteori însă, textul iniţial este foarte redus şi trebuie amplificat prin imagini. Criticul Ion Bârna analizează (în „Dincolo de ecran") filmul *Telegrame,* pornit de la schiţa lui Caragiale în care din înşirarea unor depeşe se ghiceşte întreaga intrigă. Autorul scenariului, Mircea Ştefănescu, a completat şi a dezvoltat schiţa inventând o serie de momente intermediare şi de personaje secundare total inexistente sau doar presupuse. Din „Cafiné Central", pomenit într-o telegramă, nu putea lipsi patronul iar semnatarii unor depeşe îşi fac apariţia ieşind din anonimat şi dezvăluind dedesubturile care explică conflictele. Finalul, „pupat toţi Piaţa Independenţei", reconstituie întreaga atmosferă a vieţii din provincie la sfârşitul sec. XIX, nu numai intrigile politice, conturate caricatural, dar şi o anume plăcută tihnă arhaică, patriarhală.

▲ ALFRED HITCHCOCK, *Păsările,* 1961

Principala deosebire dintre teatru şi film este însă determinată de *relaţia lor cu timpul.* Teatrul e jucat „pe viu", fiind pentru spectatori o experienţă unică, deoarece chiar de la un spectacol la altul pot interveni unele schimbări, în funcţie de o mulţime de factori. Doar filmarea unui spectacol îl „conservă".

Cinematograful „prezintă însă particularitatea de a nu exista decât datorită unui fascicol de lumină, proiectat pe o suprafaţă plană, şi câteva voci." (Jean-Louis Leutrat, *Cinematograful de-a lungul vremii*, pag. 3)

◀ G. ORSON WELLES, în *Cetăţeanul Kane,* 1941



▸ Laurence Olivier, actor şi regizor, *Hamlet*, 1952

Dacă fotografia, denumită „imaginea fără trup", are totuşi ca suport o foaie de hârtie sau de carton, după proiecţia unui film nu rămâne nimic palpabil, tot farmecul fiind ascuns în rola de celuloid sau într-o cutie de tablă. Prin ce se deosebeşte însă cinematograful de mama lui, teatrul? Silvio d'Amico observa că „spre deosebire de cinematograf care e imagine comentată de cuvânt, teatrul este cuvântul comentat de imagine". O altă deosebire decurge din *spaţiul* în care se desfăşoară comunicarea artistică. Actorul de teatru se află în aceeaşi încăpere cu spectatorii, ei respiră cu toţii acelaşi aer. Interpretul joacă în faţa unei săli pline, stilizându-şi gesturile şi amplificându-şi vocea pentru ca să fie văzut şi auzit şi de cei din ultimele rânduri sau de la balcon.

Dimpotrivă, actorul de film are în jurul său doar pe regizor şi o echipă de tehnicieni, fiecare ocupat cu treaba lui, el ştie că aparatul de lângă el înregistrează şi cele mai mici nuanţe ale fizionomiei, iar caracterul confidenţial al rostirii reduce tirada la şoaptă.

În teatru, actorul de pe scenă simte prezenţa publicului, îi percepe liniştea atentă sau rumoarea, aude aplauzele care-l stimulează la fel ca şi încurajările suporterilor pe sportivi, pe când în faţa camerei de filmat interpretul nu poate anticipa nicicum răspunsul publicului la mesajul său, trimis ca o scrisoare într-o sticlă pe ocean.

În spaţiul sălii de teatru, fiecare spectator are locul său fix pentru care şi-a cumpărat bilet, la o anumită distanţă de scenă, mai departe sau mai aproape, mai la dreapta sau mai la stânga, locul cel mai privilegiat, cu cea mai bună vizibilitate, fiind prin tradiţie cel al „prinţului".

Cinematograful oferă tuturor privitorilor *aceeaşi* imagine, văzută din acelaşi punct de vedere, motiv pentru care a şaptea artă a fost socotită cea mai democrată.

În cazul teatrului, spectatorul are şi el senzaţia comunicării cu oamenii vii de pe scenă, fiind obligat la o atitudine de respect, la linişte şi chiar la o ţinută îngrijită, dacă nu elegantă. La cinematograf nu există practic constrângeri – se mănâncă floricele care se vând uneori la intrare. Filmul e resimţit ca un vis, fără consistenţă.

Comparând aceeaşi piesă, *Hamlet*, de Shakespeare, pe scena teatrului şi în film, observăm mai bine adaptarea ei la condiţiile de comunicare diferite.

În teatru spectacolul e împărţit în acte care se petrec fiecare în alt decor, pe când în film acţiunea e unitară, iar ochiul aparatului de filmat o urmăreşte când în palat, când sus pe terasă sau în cimitir.

Centrarea atenţiei asupra unui personaj (ca în celebrul monolog „a fi sau a nu fi") care se face pe scenă prin reflectorul care îl scoate din umbră, beneficiază în film de prim-planuri care dezvăluie subtile nuanţe ale trăirii.

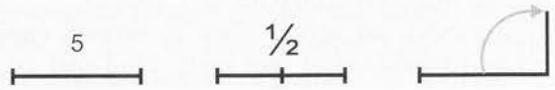
Regizorul Ion Sava nu se îndoia că Shakespeare, dacă ar fi trăit astăzi, ar fi preferat să fie cineast.

Alfred Hitchcock (1899-1980)
Regizor englez stabilit în SUA. De la primele filme, ca *Rebecca* (1939), la cel mai celebru, *Păsările* (1963), excelează în crearea de *suspense*, amânarea rezolvării unei situaţii, crescând tensiunea aşteptării şi teama până la o extremă intensitate.

Sir Laurence Olivier (1907-1989)
Actor şi regizor englez de teatru şi film, a studiat la Londra. Interpret strălucit al dramaturgiei lui Shakespeare, a realizat *Hamlet* (1948), *Richard al III-lea* (1956) etc.

CITIREA IMAGINII DE FILM

Analiza unui film, ca şi a oricărei alte opere de artă, trebuie să înceapă cu vizionarea atentă, concentrată asupra lucrării, dar şi asupra propriilor ecouri sufleteşti, ca într-un dialog. Efortul de conştientizare nu înseamnă însă crispare critică ci bucuria întâlnirii cu un prieten şi a primirii unui dar, disponibilitate. Uneori efectul unui film e la început o iritare produsă de noutatea lui şi doar în zilele următoare, cu încetul, amintirea lui poate să



stârnească asociaţii şi comparaţii care îl pun într-o nouă lumină, modificându-ne părerea asupra valorii lui. Atunci trebuie revăzut.

Prima întrebare pe care e bine să ne-o punem este: „Cum a putut filmul respectiv să producă asupra mea acest efect? Prin ce mijloace anume?" (Fr. Vanoye, A. Goliot-Leté, *Scurt tratat de analiză filmică*).

Pe când imaginile statice din pictură sau sculptură dau privitorului răgazul să-şi limpezească impresiile, să-şi compare aşteptările cu ceea ce vede, să critice sau să aprobe cât timp doreşte, stăpânind situaţia, filmul îl absoarbe şi îl antrenează ca un vârtej pe spectatorul devenit victimă. Pe mulţi cinematograful îi atrage tocmai prin beţia vitezei, dată de urmăririle cu automobilul sau cu trenul, cu vaporul, avionul sau racheta cosmică.

Se uită deseori că filmul impresionează mai ales prin efectele vizuale.

Prima impresie este dată, în cinematograf ca şi în pictură, de mărimea şi formatul imaginii şi de acordul cromatic iniţial, care sugerează atmosfera sufletească (la fel ca uvertura unei opere muzicale). Dacă un tablou poate avea însă o ramă lungă, lată sau rotundă, mai mică sau mai mare, ecranul pe care vedem filmul e mereu acelaşi, de dimensiuni şi de format standard, adoptat la Congresul internaţional de la Paris, din 1909. Pentru stabilirea proporţiilor pânzei ecranului, care corespunde celor ale fiecărei fotograme din care este alcătuit filmul, cinematograful s-a slujit de experienţa de mii de ani a picturii,

▼ Obţinerea „proporţiei divine" a ecranului

alegând relaţia cea mai armonioasă posibil dintre două dimensiuni, „secţiunea de aur" sau „proporţia divină" admirată mai cu seamă în Renaştere. Să ne amintim despre ce e vorba: pentru a împărţi orice linie dreaptă în două segmente inegale, dar având între ele un acord armonic, la fel cu cele muzicale, se împarte linia respectivă orizontală în două egale, o jumătate se ridică vertical, formând a doua catetă a unui triunghi dreptunghic. Ipotenuza acestuia cuprinde în ea, în afara catetei mici şi pe cea mai lungă căutată. Transpusă pe dreapta iniţială, ea o divide în cele două segmente armonice care formează laturile ecranului (în proporţie de aproximativ 3/5). Dreptunghiul a fost aşezat orizontal pentru a corespunde vederii binoculare.

◀ Cary Grant în filmul *În nord prin nord-vest*, de A. Hitchcock

În decursul timpului s-au făcut încercări de a extinde suprafaţa de proiecţie. Pentru Expoziţia Universală de la Paris din 1900, s-a construit o sală ca de circ pe ai cărei pereţi, de jur împrejurul spectatorilor, se proiecta simultan, cu 10 aparate, un peisaj filmat din balon, dând privitorilor senzaţia ascensiunii. După a treia proiecţie, spectacolul a fost interzis de pompieri, alarmaţi de căldura degajată de proiectoare (Ion Bârna, *Dincolo de ecran*).

▼ Abel Gance, *Napoleon* (1927), vedere panoramică

Ecranul lat – cinemascop, intrat în uz după 1950, are o lăţime dublă faţă de cea standard. Imaginea filmată, care se întinde pe toată pânza, este însă imprimată pe o peliculă de dimensiuni normale dar folosind lentile speciale, anamorfice, care o îngustează şi o înghesuie pe suport, urmând ca alte lentile inverse adăugate la aparatul de proiecţie să o lăţească la loc.

▼ HANS HOLBEIN CEL TÂNĂR, ***Ambasadorii***, 1533, *Galeria Naţională*, Londra

Anamorfoza, deformarea unei imagini prin mijloace optice, era cunoscută de chinezi şi a fost utilizată în pictură de Holbein în tabloul *Ambasadorii,* în care, la picioarele celor două portrete se întinde, ascunsă, iscălitura artistului, sub forma unui craniu (denumit în limba germană şi os (= Bein) scobit (= Hohl) şi care lăţit seamănă cu un peşte şi îşi recapătă forma doar privit dintr-o parte, de unde se vede mult îngustat.

Filmul panoramic poate fi proiectat şi fără lentile corectoare, dar atunci apare alungit pe verticală, ca personajele din picturile sacre ale lui El Greco.

Ecranul lat, impresionant, spectaculos, adaugă de fapt imaginii obişnuite doar zonele lăturalnice ale vederii periferice, mărind suprafaţa percepută, din care spectatorul trebuie să-şi selecteze singur ceea ce va privi cu maximă atenţie. Pentru a-i da acestuia timp să găsească accentele de lumină şi culoare care indică drumul compoziţional, durata planurilor care se succedă în film trebuie dublată, ceea ce încetineşte ritmul montajului. Chiar dacă apare un gros-plan, el este concurat de ambianţa din jur. „Ecranul lat este triumful elementelor exterioare împotriva interiorizării", remarca criticul de film Marcel Martin (citat de I. Bârna).

S-a emis, de aceea, ideea construirii unui *ecran variabil,* când mai înalt, când mai lat, după nevoie. În practică, acest lucru s-a realizat mereu, în cadrul ecranului standard, prin compunerea imaginii, care poate fi îngustată, fie pe verticală, fie pe orizontală, cu ajutorul unui element de decor sau al unui personaj, neutru ori aşezat cu spatele, sau a unei zone de umbră. Rezolvările regizorului Michelangelo Antonioni sunt excelente exemple.

Regizorul Abel Gance a creat în 1927 un ecran-triptic în filmul său, *Napoleon,* cuprinzând trei ecrane cu trei imagini simultane alăturate. În mod normal, perdelele negre nu lăsau să apară decât ecranul central. Dar dacă

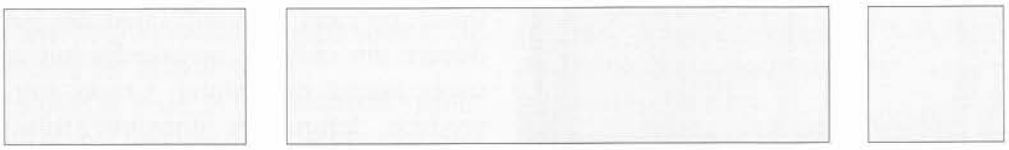
▶ ABEL GANCE, ***Napoleon***, 1927

era nevoie de o mai mare desfăşurare în spaţiu, perdelele se dădeau la o parte fără zgomot, lăsând să apară zonele laterale.

Într-unul din cadrele filmului, de pildă, cele două imagini laterale erau simetrice, reprezentând armata lui Napoleon mărşăluind pe un drum în serpentină, încadrând o hartă a Italiei. Altădată, imaginea centrală mărită era detaliul celor două imagini generale laterale. Era adică o analiză simultană în locul analizei prin montaj care se face în timp.

Ca urmare a aceloraşi preocupări, Serghei Eisenstein a lansat în 1931 ideea ecranului pătrat, ca „singura formă capabilă, prin acoperirea dinspre dreapta sau stânga, de sus sau de jos, să ofere absolut toate formele rectangulare expresive posibile" (I. Bârna).

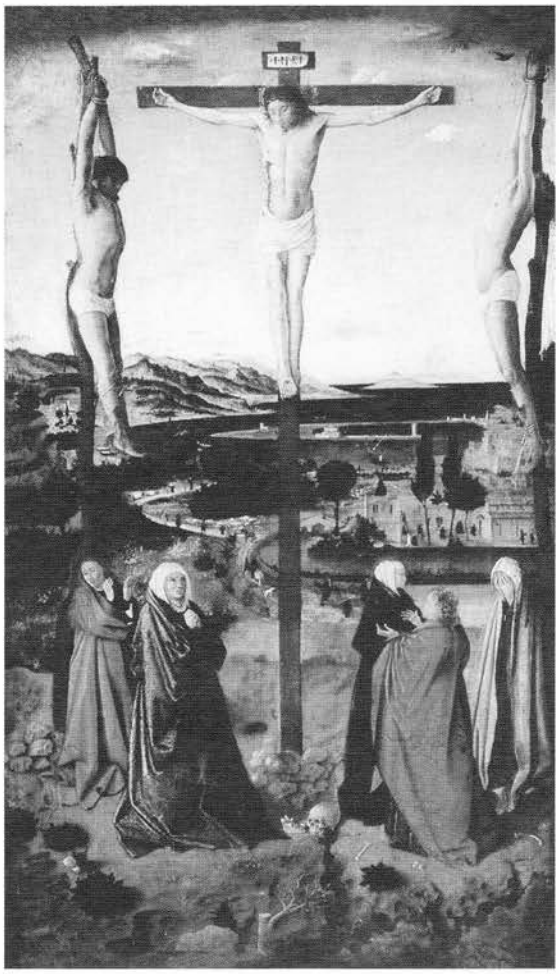
▲ Michelangelo Antonioni, *Aventura*, 1960



Ecran standard | Ecran lat | Ecran pătrat

▼ Serghei Eisenstein, *Ivan cel Groaznic*, 1944-1946

Ca şi în pictură, cadrajul înseamnă circumscrierea spaţiului imaginii. În interiorul ramei tabloului poate fi grupat şi cuprins tot ce interesează, alcătuind ceea ce s-a numit „o compoziţie închisă" sau, dimpotrivă, câmpul pânzei prinde doar un fragment dintr-o lume



▸ Antonello da Messina, *Răstignirea*, sec XV, *Muzeul Brukenthal*, Sibiu

întinsă, care scapă în afară, nelimitată, într-o „compoziţie deschisă". Dacă în pictura imobilă poate fi gustată o grupare adunată, centrifugă, statică prin excelenţă, domeniul filmului este desigur cel al mişcărilor centripete, pe care camera le poate urmări prin propria ei deplasare. Încadrarea permite alegerea aspectelor asupra cărora se îndreaptă atenţia şi stabilirea distanţei de la care sunt privite, fixând cuprinderea, delimitarea câmpului vizual.

În film, *plan general* denumeşte ansamblul panoramei.

Planul mediu prinde atât subiectul cât şi cadrul, echilibrat.

Prim-planul aduce în faţă eroul imaginii.

Planul american îl arată văzut până la genunchi.

Gros-planul evidenţiază un detaliu al prim-planului, om sau obiect.

Capacitatea de a se apropia foarte mult de ceea ce priveşte dă filmului forţa de impresionare necunoscută teatrului (care se obţine doar parţial, privind cu binoclul, şi doar atât cât permite poziţia spectatorului faţă de scenă). Amănuntul, pus în valoare izolat, devine un element simbolic, poetic, purtător de mesaj, pe când contextul inutil din jurul său dispare din imagine, nemaitulburând concentrarea asupra esenţialului. Uneori apropierea produce deformarea imaginii (folosită în filmele „horror").

Expresivitatea imaginii cinematografice depinde şi de unghiul de filmare, care indică locul din care e văzută acţiunea. Mişcarea aparatului este principalul factor dinamic al filmului, mai importantă decât deplasarea în spaţiu a actorilor. Şi în acest domeniu experienţa picturii este o mină inepuizabilă de sugestii.

Criticul Eugen Schileru, vorbind despre precinema, remarca într-o icoană din sec. XV, *Răstignirea,* de Antonello da Messina, aflată la Muzeul Brukenthal din Sibiu, toate mişcările posibile ale unei camere de filmat, de la vederea frontală, la înălţimea ochilor, la urcarea ca pe o macara, de-a lungul crucilor până la răstigniţi, la plonjeul din zborul păsării înfăţişând peisajul, folosind traveling înainte, apoi pe orizontală, pentru a panorama drumul pe care merg oameni şi câini.

În film, poziţia frontală e desigur cea mai banală. Ea poate varia, urmărind, de pildă într-un dialog, când un interlocutor când pe celălalt. Aparatul se poate mişca pe orizontală, răsucindu-se în jurul său, descriind un peisaj întins sau urmărind o fugă. El se poate roti însă şi pe verticală, privind lumea de sus – în plonjeu (ca din turla bisericii, în tablourile lui Bruegel) sau de jos – în contra-plonjeu (cum se vede un monument). El poate să fie deplasat, instalat pe

un cărucior pe şine, ca un tren, lunecând lin – traveling. Un astfel de efect a fost obţinut, într-un mod empiric, în 1906, când a fost filmată o plimbare cu trăsura pe Calea Victoriei (după cum îşi amintea criticul D. Suchianu).

Pentru a surprinde unghiuri inedite, Abel Gance a legat aparatul de filmat ba pe spinarea unui cal, ba pe prora unei corăbii sau de o sanie. Într-o scenă de bătaie cu bulgări de zăpadă, a aruncat un aparat în locul bulgărelui, iar altădată, filmând o bătălie, l-a azvârlit pe traiectoria proiectilelor... (I. Bârna).

Orson Welles a folosit adâncimea câmpului pentru a introduce în cadru acţiuni paralele.

Regizorul Lucian Pintilie, în filmul *O vară de neuitat*, 1994, a opus în acelaşi fel, pe planuri diferite, imaginea luminoasă a unei familii fericite şi în fundal siluetele sumbre ale victimelor urii şi războiului.

După cum se vede, în cinematograf, spaţiul şi timpul nu pot fi despărţite, spaţiul e perceput prin mişcare iar deplasarea trebuie să aibă loc în spaţiu.

Înregistrarea mişcării a fost de aceea problema principală a cineaştilor dintotdeauna.

Transfocarea este operaţia folosită în cinematografie şi televiziune, adică mişcarea de apropiere sau depărtare a imaginii de la planul general la prim-plan şi invers. Stăpânirea aparaturii complicate de filmare a impus o formare complexă – artistică şi tehnică – a operatorilor care înregistrează imaginile (în secţii speciale ale Universităţilor de Cinematografie).

Perfecţionarea tehnică cea mai practică datează din 1962; pentru filmarea competiţiilor sportive s-a inventat obiectivul cu distanţă focală variabilă, *zoom*-ul, care printr-o răsucire a unui pivot permite vederea clară mai departe sau mai aproape, înlocuind astfel printr-o singură piesă mai multe obiective care trebuiau schimbate între ele sau o întreagă instalaţie de traveling.

◀◀▼ Gros-plan, G. Orson Welles

◀◀▼▼ Prim-plan, Greta Garbo şi John Gilbert, în ***The Flesh and the Devil***, 1927

◀ Plan mediu, Leopoldina Bălănuţă în *Fefeleaga*, regizor Mircea Veroiu

▼ Lucian Pintilie, ***O vară de neuitat***, 1994

DRUMUL COMPOZIȚIONAL AL IMAGINII DE FILM

Și în film drumul compoziţional se desfăşoară la fel de firesc precum în toate celelalte arte vizuale, doar că aici, prin mişcarea succesivă a cadrelor care se înlocuiesc unul pe altul, poteca îşi schimbă mereu direcţia şi parcursul, surprizele se precipită şi se leagă între ele.

Modalităţile de structurare a imaginii rămân aceleaşi, folosind liniile desenului, valorile luminii şi umbrei şi forţa de sugestie a culorilor ca şi excitaţiile polisenzoriale determinate de materialele înfăţişate. Reflectorul scenei atrage atenţia pe rând asupra personajelor sau detaliilor semnificative, în ordinea stabilită de autorul filmului, pentru a-şi comunica trăirea sa artistică, a cărei tonalitate variază după cum elementele înfăţişate se acordează între ele sau se înfruntă.

Urmărirea drumului compoziţional static este înlocuită în film prin antrenarea privirii pe direcţia mişcării, a cărei viteză poate varia de la lenta ridicare a unei priviri la ameţitoarea cursă de automobile sau avioane. Spaţiul poate fi străbătut în toate sensurile, în profunzime sau venind peste spectator (ca celebrul tren al fraţilor Lumière).

Ca şi în teatru, memoria reţine din film cadrele cheie, asupra cărora regizorul s-a oprit şi a insistat, dându-le valoare de simbol.

Să luăm ca exemplu câteva scene din filmul *O noapte furtunoasă,* de I.L. Caragiale, (scenariul şi regia Jean Georgescu), una din primele realizări ale cinematografiei româneşti. Într-un cadru memorabil, Rică Venturiano (Radu Beligan) e văzut compunându-şi celebra declaraţie de dragoste („Angel radios...") care declanşează intriga. Plasat în dreapta ecranului, el e conturat de linii oblice dinamice, care merg spre stânga, repetate de umbra lui (direcţia care trezeşte în privitor împotrivire, spre deosebire de cea din stânga spre dreapta, cea activă). Personajul este caracterizat prin joben, baston şi întreaga ţinută cu pretenţii sociale, cadrul contrastant constă din masa săracă de lemn şi reclama de băutură a cârciumii. Imaginea e caligrafiată cu claritate şi nerv.

Scena prinderii lui Rică Venturiano, încolţit din toate părţile în casa lui Jupân Dumitrache, e filmată de sus, pentru a cuprinde şi detaşa între ele personajele, ca şi pereţii odăii mici cubice, definită cu rigoare de verticale şi orizontale – repetate de dungile scoarţelor de pe podea. Imaginea înregistrează un moment de suspans al filmului, după care va urma explicaţia şi finalul. Filmul *O noapte furtunoasă* a fost realizat în anii '40–'41, în condiţiile grele ale celui de-al Doilea Război Mondial (cu toate exterioarele construite în

▼▼ I. L. Caragiale, *O noapte furtunoasă,* regizor Jean Georgescu, 1941

▼ Radu Beligan ca Rică Venturiano

studio din cauza camuflajului (a interzicerii luminilor pe stradă, vizibile pentru avioanele duşmane), dar cu o echipă de excepţie. A fost primul succes al Oficiului Naţional Cinematografic, condus de regizorul şi scriitorul Victor Ion Popa şi de cel mai bun critic, D. I. Suchianu, având ca regizor pe Jean Georgescu (care lucrase 10 ani la Paris), ca scenograf pe graficianul Aurel Jiquidi, muzica de compozitorul Paul Constantinescu, un operator şi o monteuză veniţi de la Paris, machiorii de la Berlin, iar ca actori, pe Radu Beligan, Alexandru Giugaru, G. Demetru etc.

După cum se vede, şi în film legile fireşti ale imaginii – cele ale firii – rămân toate în picioare. Cadrajul e determinat logic de centrele de interes, acţiunea se citeşte nu numai urmărind scenariul literar, ci mai ales urmărind dinamica mişcărilor, transmisă prin oblice şi excitaţiile alternative ale suprafeţei retinei.

Prin focalizarea detaliului, filmul pătrunde în viaţa secretă a personajelor. Privitorul pierde relaţia socială obişnuită, dobândind ubicuitatea – plasarea în spaţiu oriunde şi oricând – a ochiului lui Dumnezeu. „Ecranul e ca o gaură de cheie", spunea Francis Carco, „prin care privim indiscret, pătrunzând în intimitatea personajelor, citindu-le gândurile".

Evidenţierea centrelor de interes se poate face şi utilizând proprietăţile lentilei aparatului de filmat.

În mod normal, dacă ne aţintim privirea asupra unui obiect, îl vedem clar (cu celulele petei galbene de pe retină) în timp ce tot restul câmpului din jur apare imprecis. Aparatul de filmat, ca şi cel de fotografiat, poate fi reglat, fie asupra unui punct, fie asupra întregii imagini, pentru a arăta limpede o zonă mai aproape sau mai departe de noi, lăsând să se vadă distinct, fie primul plan, fie ce se află în depărtare. Această capacitate de dirijare a atenţiei este folosită curent (mai demult se făcea prin schimbarea lentilelor cu diferite distanţe focale, azi prin reglare automată – zoom). În modul cel mai empiric, Griffith întuneca marginile obiectivului său cu un halo de umbră, lăsând să se vadă în lumină doar centrul şi îl muta pe rând asupra unui personaj sau unui obiect.

Unii regizori preferă să-şi regleze lentilele astfel încât să se vadă la fel de clar tot câmpul, invitând privirea spectatorului să sară, după cum e chemată, de la primul la ultimul plan, (care dobândeşte astfel valoarea unui al doilea erou, în dialog cu primul). Orson Welles, ca şi Eisenstein, a obţinut astfel amploarea unor scene de masă, simfonice. În aceste condiţii, un personaj poate străbate, sub ochii noştri, o distanţă mare în profunzime, fără să fie nevoie să se monteze din bucăţi mai multe planuri succesive.

▼ I. L. Caragiale, *O noapte furtunoasă*, regizor Jean Georgescu, 1941-1943

Jean Georgescu (1901-1994)
Regizor, scenarist şi actor de film şi teatru. După primele filme (*Milionar pentru o zi*, 1924, *Maiorul Mura*, 1928) a lucrat la Paris, din 1930, timp de 10 ani. A ecranizat mai multe piese de teatru şi schiţe de Caragiale, începând cu *O noapte furtunoasă* (1943), socotit prima reuşită a cinematografiei româneşti, apoi *Lanţul slăbiciunilor"* (1952), *Mofturi* (1965) etc. A realizat şi filme cu teme de actualitate ca *Visul unei nopţi de iarnă* (1946) sau *Directorul nostru* (1955).

Aurel Jiquidi (1896-1962)
Desenator, caricaturist şi scenograf, a lucrat la Teatrul din Iaşi (din 1917) apoi la Teatrul Naţional din Bucureşti (din 1926). A ilustrat *O scrisoare pierdută*, *O noapte furtunoasă*, nuvele şi schiţe de I. L. Caragiale, faţă de care avea o deosebită afinitate etc.

TIMPUL ŞI RITMUL FILMULUI

MONTAJUL ŞI MIXAJUL

O mişcare poate fi rapidă sau lentă, lină sau smucită, accelerată sau frânată. În toate cazurile, ritmul, pornit din muzică, este cel care defineşte în artă desfăşurarea armonică în timp.

În film, tempo-ul acţiunii este dat într-o bună măsură de mişcarea aparatului de filmat, plimbat lent, monoton sau deplasat cu mişcare rapidă. El depinde de viziunea regizorului dar şi de interpretarea operatorului, care este „ochiul viu",

▸ S. Eisenstein, schiţă pentru *Alexandru Nevski*, 1938

cu reacţii personale, imprevizibile. De aceea, o bună colaborare între un regizor şi un operator este, de obicei, urmarea unei afinităţi reciproce şi a unei îndelungate colaborări.

Fiecare imagine înregistrată pe peliculă e o fotogramă (24 pe secundă). O succesiune neîntreruptă de imagini „citită" de camera de luat vederi din clipa începerii filmării (comandată: „motor!") până la întreruperea filmării (comandată: „stop!") se numeşte cadru (atenţie, cuvântul „cadru" poate să însemne şi cuprinderea câmpului vizual al camerei de filmat, prin asemănarea cu o pictură încadrată, înrămată).

Un grup de cadre legate între ele prin aceeaşi idee sau filmate în acelaşi loc formează o secvenţă. Dacă echivalentul în limba vorbită a unui cadru ar fi o propoziţie simplă, scurtă, secvenţa ar fi o frază complicată, ramificată. Unii regizori se ambiţionează să filmeze de la început, definitiv, acţiunea, lipind doar secvenţele una câte una (ca Hitchcock care nu „trăgea duble" şi nu arunca peliculă).

Ritmul unui film este însă obţinut mai cu seamă prin „compunerea" lui la masa de montaj. Acolo regizorul şi monteuza (de obicei o femeie) revăd tot materialul filmat, selectează secvenţele cele mai reuşite, taie ce nu trebuie şi asamblează bucăţile de peliculă în ordinea dorită de regizor care simte câtă vreme trebuie să dureze – în fracţiuni de secundă – fiecare gest, fiecare cadru. Montajul (în engleză „cutting", în germană „Schnitt") este, desigur, faza cea mai palpitantă a creării unui film, momentul în care autorul lui, după ce s-a zbătut să stăpânească o armată de colaboratori (care doreau, fiecare, să-şi impună personalitatea), rămâne în sfârşit stăpân pe creaţia lui şi-i dă forma finală la care a visat de la început, dar care s-a îmbogăţit pe parcurs cu o mulţime de idei, asociaţii şi sugestii poetice.

Montajul este cel care trasează de fapt drumul compoziţional de ansamblu, firul conducător al întregului film, atrăgând atenţia spectatorului pe rând asupra centrelor de interes eşalonate pe parcurs, impresionându-l prin varietatea şi contrastul lor, ca într-o mare pictură, desfăşurată în timp. „Ce este zâmbetul Monei Lisa altceva decât un montaj de aspecte infinitezimale? Cum se poate explica altfel construirea lui şi fascinaţia lui?", se întreba criticul Eugen Schileru (*Preludii critice*, pag. 231).

Eisenstein remarca: „O alăturare de două fragmente de montaj seamănă nu atât cu suma, cât cu produsul lor, rezultatul calitativ fiind superior ambelor" (Bârna, *op. cit.* pag. 208).

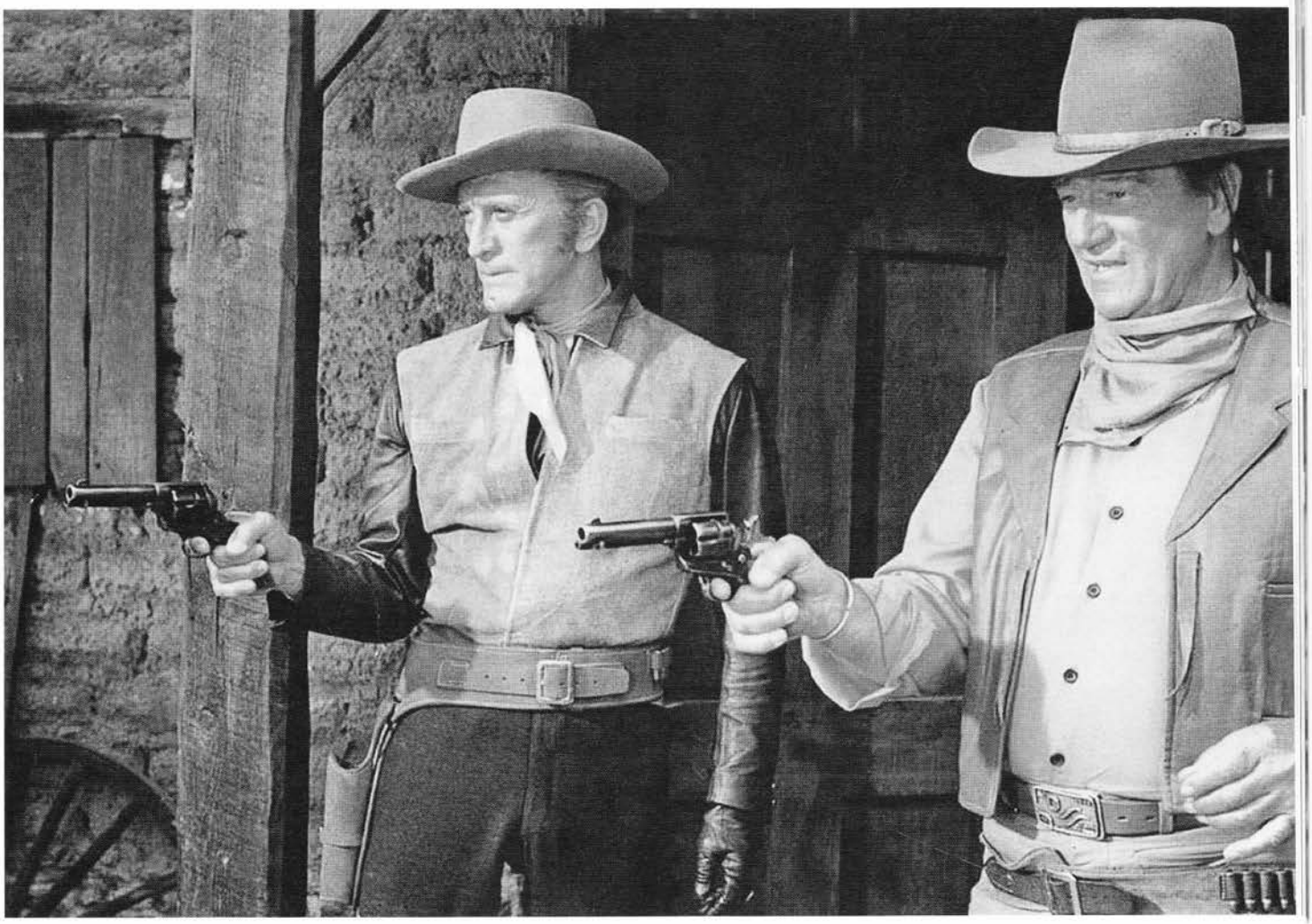
Prin montaj pot fi stabilite comparaţii sau metafore, urmărite destine paralele etc. Tot el elimină timpii morţi, scurtează lungimile care ar slăbi tensiunea (Voltaire spunea: „Secretul plictisirii e de a spune totul"). Montajul este însă cel care dă ritmul filmului, „pulsul", bătaia inimii lui, după expresia lui Jean-Luc Godard. Trecerea de la un cadru la altul se face, de obicei, prin

tăierea şi *lipirea* lor, ca şi cum am clipi. Între două imagini diferite se poate face o *înlănţuire* (în franceză „enchainement"), o topire a uneia într-alta, acţionând în povestire ca o virgulă. *Întunecarea* imaginii care se topeşte în întuneric (în franceză „fondu") semnalează încheierea unei secvenţe, ca un punct după o frază. Se recurge la *fondu* şi pentru a marca trecerea timpului, care poate fi sugerată şi prin alte moduri (arătându-se ceasuri, calendare, succesiunea anotimpurilor).

Încă din 1915, D. W. Griffith găsise metoda continuităţii narative prin modul în care lega între ele imaginile, fie prin privire (un personaj priveşte – vedem ce vede el) sau pe sunet (un personaj aude – vedem de unde vine sunetul). Înlănţuirea logică a imaginilor merge de la ansamblu la detaliu. Succesiunea firească a curgerii timpului este deseori întreruptă de amintiri, întoarceri înapoi, figurate în film prin ceea ce se numeşte *flash-back,* intercalarea unor episoade din trecut.

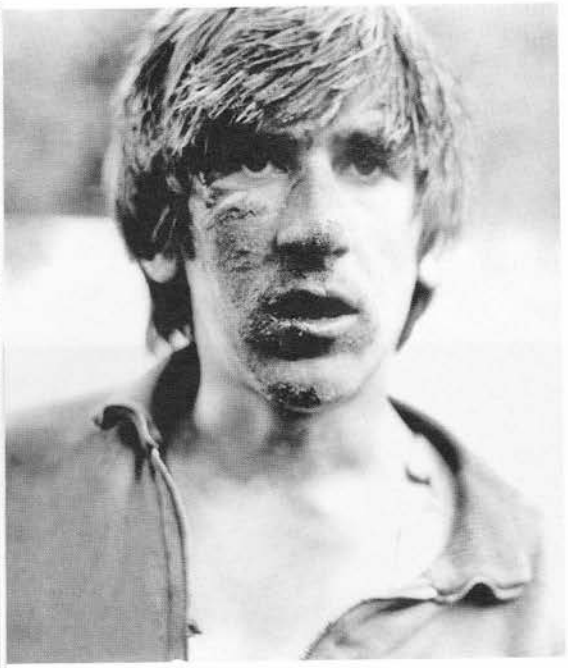
Limbajul propus de cinematograful american, mai ales în filmele de duzină, comerciale, urmăreşte naturaleţea, prin citirea cât mai facilă a acţiunii. Tradiţia a fost stabilită de genul cel mai popular de producţie, „western"-ul, în care eroul, un cow-boy voinic şi straşnic pistolar, apără dreptatea de forţele răului, care în mitologia americană sunt reprezentate fie de pieile roşii, fie de bandiţi. Regizoarea Cristina Nichituş remarca „dispoziţia fiecărei imagini de a se lega strâns de celelalte, de a o cere pe următoarea (elemente din planul al doilea dintr-o imagine devin centrul de atenţie în imaginea următoare); acţiunea şi spaţiul sunt fragmentate în mai multe cadre, apoi spaţiul este lăsat din nou întreg, reprezentat într-o viziune unitară, în aşa fel încât spectatorul să ştie mereu ce anume priveşte şi unde se află, percepând o acţiune continuă într-un spaţiu fluid („Cu diligenţa prin pădurea de fagi", pag. 169).

▼ *Comoara din tren,* KIRK DOUGLAS, JOHN WAYNE, 1967



Probabil din pricina acestei tradiţii a apărut atât de neobişnuit filmul *Cetăţeanul Kane*, făcut în 1941 de Orson Welles, pe atunci în vârstă de 26 de ani, care a fost coautorul scenariului, interpret principal, regizor şi scenograf şi se pare că a cusut chiar el unele costume. Filmul povesteşte viaţa unui cunoscut editor de ziar, ajuns mare bogătaş, dar căruia banii nu-i aduc fericirea. Structura filmului rupe cursul firesc, liniar al biografiei, începând cu moartea eroului, amintind apoi copilăria lui şi relatând diferitele episoade ale vieţii lui ca pe mărturii ale unor apropiaţi. Filmarea foloseşte tot ce se poate face cu o cameră, toate trucurile posibile pentru a sugera dramatismul, contraste de umbră şi lumină, de plin sau gol, de materialitate a obiectelor etc. Critica a remarcat, pe bună dreptate, că acest film nu putea fi o piesă de teatru.

▼ GEORGE MIHĂIŢĂ în ***Reconstituirea***, regizor L. PINTILIE, 1969



▲▶ VLADIMIR GĂITAN în ***Reconstituirea***, regizor L. PINTILIE, 1969

După apariţia cinematografului sonor, a devenit extrem de important şi *mixajul audio-vizual*, pentru a alterna şi a împleti cât mai firesc cele două tipuri de mesaje care, cumulate, riscă să provoace confuzie şi oboseală (mai ales dacă apare pe ecran şi traducerea scrisă a textului). Dialogul este extrem de redus în film, suplinit de gest şi mimică, înregistrarea sonoră se face, de obicei, după montaj, pe forma finală a filmului. Actorii îşi citesc replicile privind filmul, la fel ca şi în cazul dublării în altă limbă. Procedeul dublării are avantajul de a elibera imaginea de textul scris, dar şi marele dezavantaj de a anula vocea actorului, cu timbrul şi inflexiunile specifice care-i dau farmec. De multe ori textul tradus nici nu poate fi adaptat mişcărilor gurii actorilor.

Filmul *Reconstituirea* îşi datorează în mare parte forţa de impresionare montajului şi mixajului audio-vizual. În paralel cu acţiunea principală (reconstituirea dură şi stupidă a unui delict minor – o bătaie între tineri), de pe stadionul din apropiere se aud din când în când, în fundal, strigătele suporterilor unui meci de fotbal, în puternic contrast cu scenele tragice din imagine, iar la sfârşit, când unul dintre tinerii anchetaţi moare, porţile stadionului se deschid şi mulţimea trece puhoi, nepăsătoare.

George Orson Welles (1915-1985)
Actor, regizor şi scenarist american de teatru şi film. A interpretat roluri importante, a condus teatre, a pus în scenă *Julius Caesar*, de Shakespeare, în haine actuale din 1937, a produs panică transmiţând la radio o piesă despre invazia extratereştrilor (1938).
A turnat la Hollywood *Cetăţeanul Kane*, rezolvând în mod original structura scenariului (recompunerea unei biografii din mărturii) ca şi pe cea a spaţiului.

ACTORUL DE FILM - STARUL

Actorul de teatru are menirea de a intra în pielea unui personaj, schimbându-şi pe durata piesei înfăţişarea, comportamentul, întreaga personalitate, trăind rolul scris de autorul dramatic. O memorie ieşită din comun şi o dicţie perfectă fac parte din dotarea pe care se poate sprijini talentul.

În principiu, şi unui actor de film i se cer aceleaşi calităţi, mai ales dacă joacă într-o ecranizare a unei piese arhicunoscute, cum sunt cele ale lui Shakespeare sau Molière, la care nu se poate schimba niciun cuvânt. Se citează şi printre actorii de cinema exemple de dăruire totală vocaţiei, de muncă îndârjită pentru înţelegerea în adâncime a personajului interpretat, de contopire totală cu acesta. Robert de Niro a slăbit sau s-a îngrăşat în vederea compunerii unui rol, a învăţat să boxeze sau s-a familiarizat cu diverse meserii.

De obicei însă, construirea filmului din bucăţele, turnate nu în ordinea succesiunii lor cronologice ci depinzând de condiţii exterioare, cum sunt cele meteorologice (dacă e nevoie de

◀ Rudolf Valentino

◀◀ Robert de Niro

◀ Shirley Temple

▸ Marlene Dietrich

ploaie şi nu e suficientă cea produsă artificial etc.) schimbă prestaţia actorului, căruia nu i se mai cere să înveţe pe dinafară textul întreg şi să-l debiteze şnur ci doar să acopere cu prezenţa sa scenă cu scenă, pe sărite. În acest caz, măiestria actoricească începe să conteze mai puţin decât personalitatea şi farmecul, desigur şi talentul înnăscut. Doar aşa se explică ascensiunea peste noapte a unor vedete pe care un regizor le-a întâlnit întâmplător sau faima de care s-a bucurat de la 4 la 10 ani Shirley Temple, pe atunci socotită cea mai iubită stea a Americii.

Specificul filmului a jucat cel mai mare rol în naşterea „star"-ului ca model uman şi obiect al adoraţiei publicului. Apropierea vizuală, prin *prim-planuri,* de fiinţa actorului dă privitorului iluzia unei intimităţi care se stabileşte în viaţa reală numai între persoane care au înlăturat între ele barierele obişnuite. *Gros-planul* ne lasă să pătrundem în imediata apropiere a trupului, în zona de aer de 15-20 cm socotită de fiecare om ca proprietatea sa personală, ca o extensie a corpului. Această familiarizare, care e de obicei efectul unei atracţii, se confundă, datorită filmului, cu cauza resimţirii atracţiei.

La asta se adaugă repetarea întâlnirilor cu actorul sau actriţa preferată în alte filme şi iluzia unei comunicări posibile ca în dragoste. Predilecţia publicului pentru anumite staruri are însă şi alte explicaţii mai complexe, de ordin social.

În trecut, regii şi nobilii, apoi actorii şi actriţele de teatru sau de operă ofereau publicului modele umane de prestigiu, pe care marele public se străduia să le imite, tot ei lansau moda în îmbrăcăminte, coafură sau machiaj. Prin audienţa sa internaţională, cinematograful a întrecut încă de la apariţie puterea de influenţare a altor spectacole, asumându-şi rolul de a întrupa în vedetele lui aspiraţiile cele mai diverse ale oamenilor.

Amintindu-ne succesiunea starurilor pe firmamentul cinematografului, de la naşterea lui, acum un secol, şi până azi, vom observa că adevăratul motiv al celebrităţii la un moment dat a unui actor, ca şi al apunerii strălucirii lui, este schimbarea idealului uman de la o generaţie la alta.

Din perioada filmului mut, de la 1900 până la Primul Război Mondial, s-a păstrat amintirea unor doamne şi domni respectabili, adulţi, gravi, cu haine negre şi pălării impozante (chiar şi comicii, ca Malec care nu zâmbea niciodată). Rămâne tipică înfăţişarea unor dive ca Francesca Bertini sau Pola Negri, cu ochii umbriţi şi pielea pudrată, foarte albă.

Rudolf Valentino, pieptănat lins, cu cărare, cu gura mică machiată, a stârnit probabil cea mai contagioasă adoraţie înregistrată vreodată.

▸ Greta Garbo

Pola Negri

Mai multe femei s-au sinucis din cauza lui, iar pe mormântul lui s-au aşternut flori timp de 30 de ani.

Suedeza Greta Garbo a apărut pe ecran în anii '20, slabă, în rochii drepte, tunsă „garçonne" (băietană). Celebritatea a venit mai târziu, când silueta ei unghiuloasă s-a rotunjit îmbrăcată în veşmintele elegante, feminine ale anilor '30.

Expresia tristă a ochilor ei mari, glasul ei şoptit, într-un registru profund, lăsau să se bănuiască o viaţă sufletească adâncă şi complexă, care tocmai lipsea în societatea mondenă contemporană.

Marlene Dietrich a întrupat în aceeaşi perioadă tipul de „femeie fatală", care atrage irezistibil, dar respinge cu cochetărie.

Criticul D. Suchianu i-a consacrat o analiză pătrunzătoare, observând îmbinarea pe chipul ei a trăsăturilor pasionale (gura cărnoasă, pometii proeminenţi) cu puritatea (fruntea mare, netedă şi tenul luminos, de copil).

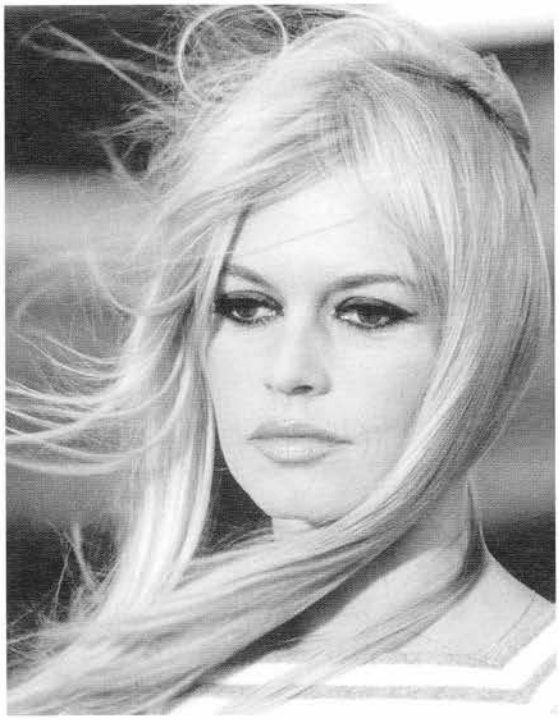
Prin anii '60, idealul tineretului care-şi dorea o viaţă liberă de prejudecăţi, fără ambiţiile de îmbogăţire prin muncă îndârjită ale părinţilor lor (care trebuiseră să repare dezastrele celui de-al Doilea Război Mondial), a fost reprezentat de Brigitte Bardot, cu părul lăsat să crească în voie, îmbrăcată în blugi, cu picioarele goale şi vorbind urât, ca băieţii.

Francezii lansaseră sloganul: „Il est interdit d'interdire", iar generaţia celor cu câţiva ani mai tineri, „hippies", avea să o rupă cu traiul civilizat, să-şi pună flori în păr, preferând dragostea războiului.

Speculând efectul de fascinaţie al starurilor, managerii industriei filmului le-au transformat în obiecte publicitare.

Vedetele sunt impuse atenţiei publicului prin toate mijloacele – afişe, fotografii, articole în presă. Viaţa lor particulară e falsificată şi nu o dată au fost montate scandaluri pentru a face să vorbească lumea.

Brigitte Bardot şi Bob Zaguri în *Buzios* (1964)



Brigitte Bardot

„Regizorul... vede filmul înainte ca acesta să existe... este primul spectator", scrie Ion Bârna (*Dincolo de ecran*, pag. 244), citând apoi precizările regizorului René Clair: „Autorul unui film este acela care decupează scenariul, conduce realizarea materială şi efectuează montajul scenelor realizate" (op. cit. pag. 253).

Într-adevăr, cele trei etape principale ale alcătuirii unui film sunt *decupajul, filmarea* şi *montajul.*

Decupajul este o lucrare scrisă în care subiectul, povestirea filmului este detaliată pe scene până în cele mai mici amănunte, stabilind unde, cum, când şi cât să se filmeze.

Scenariul poate fi scris special pentru film, poate fi prelucrarea unui roman, a unei piese de teatru etc., adică o scriere a unui om de litere, dar decupajul este creaţia originală a regizorului, reprezintă fixarea în cuvinte a trăirii artistice pe care acesta consideră că trebuie să o întrupeze în film şi să o comunice publicului.

Decupajul e rezultatul unui efort de conştientizare a propriilor fenomene sufleteşti, a celor pe care vrea să le trezească spectatorilor şi a mijloacelor de comunicare şi implicit de manipulare prin care va stabili legătura cu aceştia. Deseori el e însoţit de schiţe indicând compoziţia imaginilor şi plasarea personajelor în decor. Eisenstein „vedea" dinainte cu claritate fiecare cadru.

Din etapele de pregătire face parte şi alegerea echipei de lucru: a actorilor, operatorilor, scenografului, monteurului etc.

În sfârşit, are loc filmarea. Spre deosebire de teatru, un film nu se turnează neapărat în ordinea cronologică a povestirii ci, după cum e posibil, uneori începând cu sfârşitul. Lucrul cu actorii e, de aceea, mai anevoios, aceştia trebuind să intre în pielea personajului doar pentru fragmentul respectiv.

Regizorul e nevoit să facă efortul de a stăpâni „timpul" filmului şi a-l construi din bucăţele ca un puzzle, prin operaţiunea de montaj.

El trebuie să domine şi „spaţiul", alegând imaginea unică (din multitudinea celor înregistrate pe peliculă), spre a fi transmisă publicului (care, spre deosebire de teatru, vede acelaşi lucru oriunde ar fi aşezat în sala de spectacol).

Filmarea propriu-zisă este realizată practic de către operator.

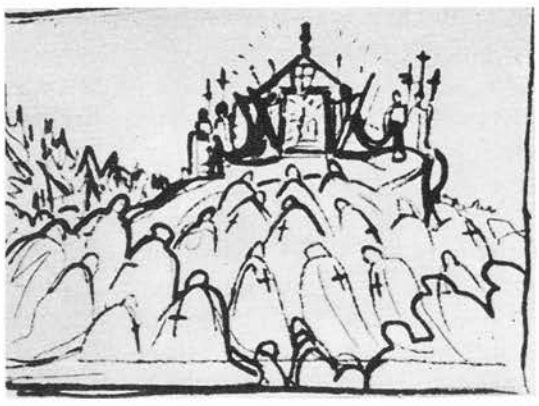
Prezentat în câteva cuvinte, lucrul unui regizor pare însă mult mai simplu, dacă nu mai uşor decât este în realitate.

Ar trebui câteva manuale pentru a cuprinde tot ce trebuie să ştie, să poată şi să rezolve un regizor.

Dificultatea cea mai mare este cea a reunirii unor calităţi diverse şi care de obicei par incompatibile, cum ar fi talentul poetic cu spiritul organizator şi priceperea dirijării la care se adaugă simţul afacerilor. Ideea unui film îţi poate veni într-o clipă, dar e foarte greu să ţii aprinsă flacăra artei timp de luni de zile cât durează toate etapele realizării lui, tras în toate direcţiile de o mulţime heteroclită de colaboratori, turnând în condiţii deseori ingrate (e suficient să ne amintim de *Reconstituirea*).

▼ ▸ S. Eisenstein, schiţă pentru *Alexandru Nevski*, 1938

▼ S. Eisenstein, *Alexandru Nevski*, 1938



ROLUL OPERATORULUI

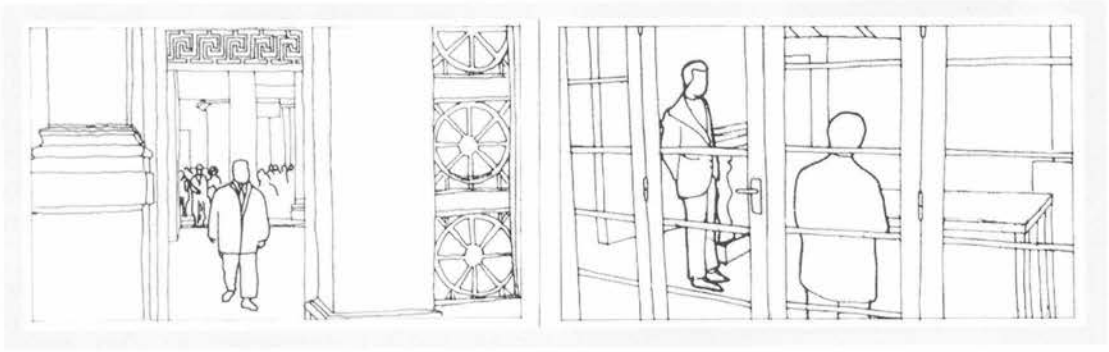
În mod ideal, regizorul este cel care ar trebui să vadă exact ce va apărea pe peliculă. în fapt, aici mai apare o verigă de legătură care poate întări sau slăbi articulaţia unui film. Operatorul a fost, de aceea, comparat cu un instrumentist care interpretează partitura, filtrând-o prin propriul său temperament.

El priveşte imaginea prin obiectiv şi poartă răspunderea, în egală măsură ca şi regizorul, pentru calitatea ei artistică. Regizorul este cel care „prevede" imaginea, mai mult sau mai puţin precis, tot el este cel care indică locul şi poziţia personajelor (în colaborare strânsă cu scenograful), ca şi distanţa de la care trebuie arătate.

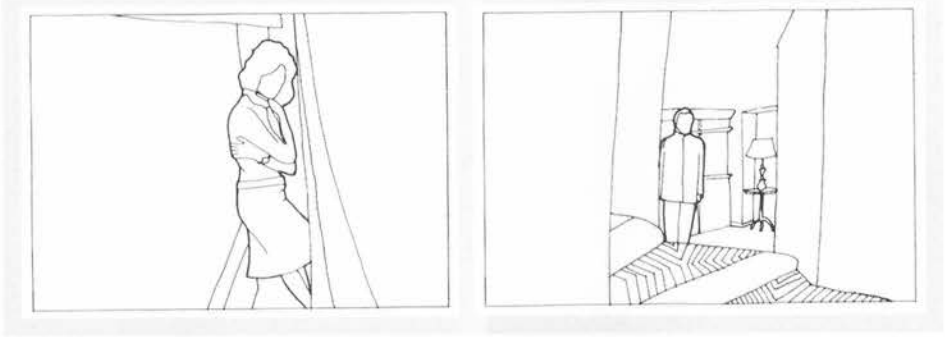
Michelangelo Antonioni preciza cu grijă locul fiecărui element al imaginii, gândită ca o operă de artă compusă sugestiv din panouri. În „Deşertul roşu", a vopsit pomii pentru a da peisajului atmosfera stranie dorită.

Operatorul este însă cel care încadrează efectiv fiecare fotogramă, care simte şi corectează lumina, care dă la o parte un detaliu care ar atrage atenţia parazitar...

Istoria filmului românesc pomeneşte operatori – artişti talentaţi ca Vasile Gociu, prezent în toate cronicile perioadei interbelice. De obicei, regizorul colaborează constant cu un anume operator cu care se înţelege mai bine, între ei stabilindu-se un fel de simbioză.



◀ M. ANTONIONI, schiţe stg. *Eclipsa*, 1962, dr. *Profesiunea reporter*, 1975



◀ M. ANTONIONI, schiţe stg. *Blow up*, 1966; dr. *Identificazione di una donna*, 1982

◀ MICHELANGELO ANTONIONI, scene din filmul *Deşertul roşu*, 1960

Michelangelo Antonioni (1912-2007)
Jurnalist şi critic, apoi cineast interesat de documentar, apoi de lung metraje, s-a exprimat mai ales prin imaginea filmică, remarcându-se prin încadrări, compoziţii şi acorduri cromatice inedite.

▲ STAN LAUREL şi OLIVER HARDY

Cel mai intim colaborator al regizorului, scenograful este cel care „vede", dar mai ales „face văzute" închipuirile autorului filmului, realizându-le concret în imagini în material definitiv. Datorită lui, actorii îşi schimbă înfăţişarea intrând în pielea personajelor iar decorul dobândeşte atmosfera dorită.

Dacă în teatru distanţa până la spectatori, dar mai ales convenţiile acceptate, invită la stilizare şi permite desfăşurarea fanteziei artistice, care poate merge până la imagini abstracte, în film iluzia realităţii este condiţia transpunerii privitorului în lumea de dincolo de ecran.

Costumele, machiajul, bărbile şi mustăţile trebuie să pară adevărate. Doar modificând forma şi culoarea părului, scenograful poate transforma total înfăţişarea unui actor. Actorul Lino Ventura, în rolul lui Jean Valjean din *Mizerabilii,* după Victor Hugo, apare în cinci etape ale vieţii sale, odată ca ocnaş, cu capul ras, apoi cu barbă întunecată, în anii următori cu mustaţă, apoi cu favoriţi şi la sfârşit cu părul cărunt (*L'Express*, 1982).

În perioada interbelică, tipul junelui prim, romantic prin excelenţă, era întrupat de Errol

▶ ALBERTO SORDI

▶▶ ERROL FLYNN

◀◀ CHARLIE CHAPLIN

◀ RADU BORUZESCU, afiş pentru ***Revizorul***, de Gogol, din proteze dentare, regia L. PINTILIE, scenografia P. BORTNOVSCHI şi MIRUNA şi RADU BORUZESCU

Flynn, sportiv de salon, mare mânuitor al floretei. Mustăcioara lui subţire, ca două linii oblice, rima cu sprâncenele ridicate patetic, exprimând pasiunea. Ansamblul acestor podoabe capilare a fost arborat de mulţi irezistibili şi parodiat mai târziu de comicul italian Alberto Sordi.

În timpul celui de-al Doilea Război Mondial, Humphrey Bogart a întrupat în *Casablanca* eroul romantic patriot, capabil de o dragoste intensă, dar şi de sacrificiu în interesul ţării sale. Figura lui prelungă avea de altfel aceeaşi structură cu cea a primilor romantici de prin 1830, Chateaubriand, Chopin sau Musset.

Cel mai bun exemplu de caracterizare a unui tip uman prin mijloace scenografice rămâne însă Charlie Chaplin, care a dat viaţă personajului celui mai evocator al unei lungi perioade din istoria filmului, de la cel mut la sonor şi color. Mustaţa în moda timpului (o purta şi Hitler), ca şi pălăria şi bastonul, trădează pretenţiile de eleganţă ale unui sărăntoc cu ghete rupte.

Decorul este de cele mai multe ori în film cel natural, peisaj, stradă sau interior de casă. Western-urile pun în valoare priveliştile insolite din munţi, dar aceştia nu trebuie să fie neapărat cei indicaţi pe hartă ci substituiri.

◀ HUMPHREY BOGART

Decorurile construite în studio reconstituie uneori străzi întregi (acelaşi orăşel cu uliţa pe care se află saloon-ul, biroul şerifului, magazinul şi frizerul, utilată cu bârne de care se leagă caii, a apărut în nenumărate filme western).

Hollywood-ul a excelat în perioada interbelică în interioare somptuoase, cu scări imense pe care cobora diva maiestuos, cântând, şi pe care încăpea o nenumărată figuraţie.

Expresivitatea ambientului echivalează pe cea a actorilor, cu care intră într-un dialog continuu, acţionând în acord sau în contrast cu aceştia. Un explorator are de la început ca partener ţinutul sălbatic pe care şi-a propus să-l cerceteze. Jungla toridă sau polul îngheţat au oferit mereu variate teme de film. În toate cazurile, problemele de compoziţie, desen şi culoare cer scenografilor o solidă formaţie profesională artistică şi în primul rând talent, sensibilitate şi cultură.

În *Călăuza* tot parcursul drumului iniţiatic nu a fost desigur decât o fericită folosire a unor bălţi, bazine şi ruine industriale, pe care un regizor şi un scenograf inspirat le-au întâlnit în cale, învestindu-le cu misterul şi farmecul unor simboluri.

Decorul poate fi însă filmat şi separat şi introdus în cadru prin proiectarea lui din spate, pe un ecran transparent. Multe urmăriri în maşină folosesc acest truc, care face posibil ca personajele să vorbească între ele, în timp ce rulează cu o viteză ameţitoare.

Scenograful e deseori şi cel care creează afişul filmului, care poate fi o producţie artistică independentă (ex. *Revizorul*, de Gogol).

▸ Folosirea unor simboluri vizuale, ***Călăuza***, regizor ANDREI TARKOVSKI, 1979

▾ Realizarea decorului pe calculator în filmul ***Gladiator***, regizor RIDLEY SCOTT, 2000

MIJLOACELE DE EXPRESIE VIZUALĂ ALE FILMULUI

Ca orice altă imagine, şi cea de pe ecran este alcătuită din desen (care indică locul şi proporţiile elementelor compoziţiei, care-i formează structura şi-i conturează detaliile), valori de lumină şi umbră (a căror contraste sugerează conflictul dramatic), culoarea (care provoacă implicarea zonelor profunde ale subconştientului) şi materialele înfăţişate (declanşând excitaţiile polisenzoriale).

Desenul este, desigur, o importantă etapă de lucru în conceperea de către regizor a structurii de ansamblu a fiecărei scene – dovadă rămân schiţele pomenite ale lui Eisenstein sau Antonioni – ca şi în proiectarea decorurilor şi costumelor de către scenografi. Dar chiar fără a fi înregistrat pe hârtie, desenul acţionează în mintea şi în imaginaţia oricărui cineast ca un mod de gândire în imagini.

Lumina şi umbra. „Tot ceea ce trăieşte pe peliculă trăieşte prin lumină. Filmul se scrie cu lumină, stilul se exprimă prin lumină. Lumina e materia filmului – lumina e ideologie, sentiment, culoare, ton, profunzime, atmosferă, povestire", scria Fellini (citat de C. Nichituş în *Cu diligenţa în pădurea de fagi*, pag. 49).

Folosirea luminii în cinematografie a determinat specializarea în „lighting-design" a multor regizori şi scenografi. Azi ei învaţă să stăpânească aparatura mereu mai complicată a sistemelor de reflectoare dirijate prin computer. Modul de luminare a personajelor a folosit la început experienţa fotografilor de portrete care doreau să-şi înfăţişeze modelele cât mai avantajos. Şi Griffith crea o aureolă luminoasă în părul actriţelor sale aşezând un reflector în spatele lor.

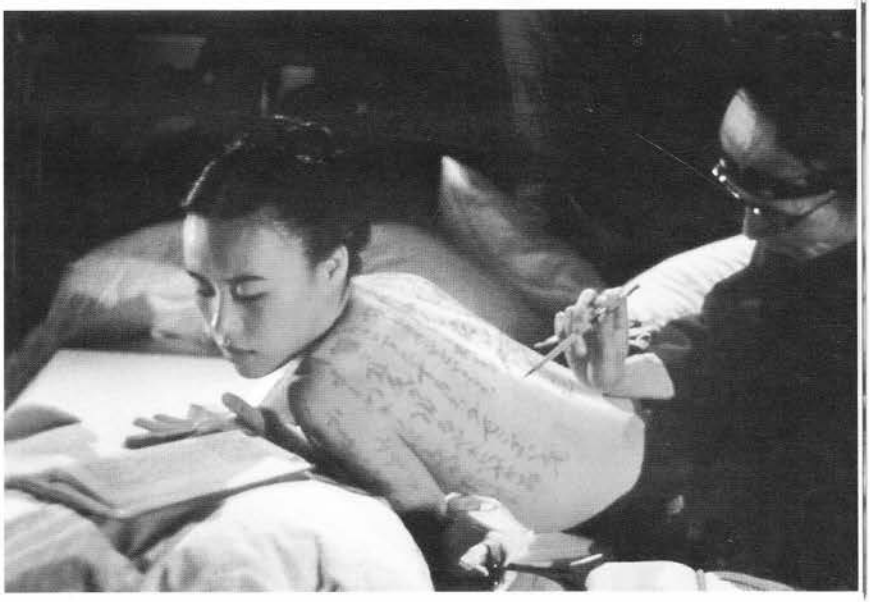
Cu timpul s-a stabilit un sistem, folosit în filmele americane obişnuite, pentru luminarea unui personaj:

1. *o sursă principală,* de sus (key light), îi reliefează prezenţa dar dă umbre dure;
2. *o altă sursă, joasă, difuză* (fill light) are rolul să modeleze volumele îndulcind primele umbre tari;
3. o alta, aşezată *în spatele actorului,* marchează spaţiul, detaşând actorul de fundal.

▼▼▼ *The Pillow Book,* regizor PETER GREENAWAY, 1996

◀ ▼ *Pădurea Spânzuraţilor,* regizor LIVIU CIULEI

▼ *Orphans of the Storm Poster,* regizor GRIFFITH, 1921



▲ VIVIAN LEIGH în *Pe aripile vântului,* 1939

Scenele de noapte pot fi filmate chiar noaptea, la becuri, pe lângă care cerul se vede negru, sau ziua, cu filtre (day for night), figurând tipica „noapte americană" în care cerul apare cenuşiu. Dramatismul unui film depinde în primul rând de contrastele sale de valoare.

Culoarea. Filmul şi fotografia, la început în alb/negru, au fost colorate experimental cam în acelaşi timp, în primul deceniu al sec. XX. O vreme, pelicula a fost pictată cu pensula, în culori diluate cu apă şi alcool, introducându-se apoi tehnica combinării celor trei culori de bază ale spectrului prin impresionarea negativului, ca în fotografie. Filmele color au fost produse în perioada interbelică, de prin 1930, dar s-au răspândit la scară largă, pe tot globul, mai cu seamă după al Doilea Război Mondial. Unul dintre primele filme de succes a fost *Pe aripile vântului,* ecranizare după romanul lui Margaret Mitchell. Autorul, David O. Szelnick, care a stăpânit şi controlat toată producţia, de la scenariu la regie şi scenografie, deşi a folosit foarte mulţi colaboratori, a reuşit să aducă pe ecran tot ce se aşteptau să vadă milioane de cititori ai romanului care fusese tradus în multe limbi. *Pe aripile vântului* evocă existenţa şi devenirea generaţiei care a trecut prin războiul de secesiune dintre nordul şi sudul Statelor Unite, război care a pus capăt unui mod de trai arhaic pe plantaţiile de bumbac lucrate de sclavi negri (în sud) în favoarea noii orientări citadine, industriale, democratice (în nord). Personalităţile puternice, extrem de diferite, ale eroilor au fost interpretate de actori celebri (aleşi din sute de candidaţi) ca Vivien Leigh, Clark Gable, Olivia de Havilland şi Leslie Howard, pe lângă care a apărut o distribuţie numeroasă şi o enormă figuraţie. Tragedia războiului, focul pasiunilor sunt transmise prin imagini puternic contrastante, cu dominantă roşie. Panorama oraşului Atlanta cuprins de flăcări, cu ruine negre şi cerul purpuriu, aminteşte de cele mai tragice pânze ale lui Goya. Succesul de public a fost datorat şi exceselor specifice superproducţiilor hollywoodiene. Deşi a dobândit 8 premii Oscar, filmul nu a fost socotit printre cele mai mari reuşite ale artei cinematografice.

▼ *Pe aripile vântului,* 1939, oraşul Atlanta în flăcări

Rolul culorii în film se aseamănă cu cel al muzicii de fond, care nu e specificată în scenariu dar care trăieşte o viaţă aparte, pătrunzând în sufletul spectatorului. Culoarea e muzica imaginii, iar melodia rezultată din succesiunea variaţiilor de nuanţe poate fi urmărită de-a lungul filmului ca o voce distinctă. Ea reprezintă astfel o interpretare artistică a acţiunii filmului, care ni se dezvăluie odată cu aceasta, îmbogăţind-o.

Beneficiind de culoare, filmul nu s-a sfiit să se ia la întrecere cu pictura care i-a oferit o sursă inepuizabilă de inspiraţie, şi pe care o slujeşte la rândul său. Deosebit de interesante

au fost, de pildă, prezentările vieţii şi operei unor artişti celebri ca Michelangelo, Gauguin sau Van Gogh, în care paleta coloristică specifică fiecăruia a fost extinsă la toată gama cromatică a peliculei, legând capodoperele de existenţa autorilor lor.

E memorabilă, de pildă, secvenţa finală din filmul *Van Gogh* în care apare – real – un câmp galben peste care zboară ciori negre, apoi se vede tabloul, patetic, ca un simbol al bucuriei exaltate cuprinsă de prevestirile morţii.

Sugestiile polisenzoriale stârnite de ***materialele*** reprezentate, departe de a lipsi din film – care este socotit de obicei un vis fără substanţă – întrec cu mult puterea de impresionare a tuturor celorlalte arte vizuale. Senzaţia de contact nemijlocit face insuportabile unele scene prea realiste.

▲ VAN GOGH, ***Câmpul cu ciori***, 1890, *Van Gogh Museum*, Amsterdam

▼ Scenă din filmul ***Van Gogh***, regia VINCENTE MINNELLI, cu KIRK DOUGLAS, 1956

Încă din 1901, Georges Méliès a făcut trucaje pentru *Dansatoarea microscopică* şi din 1902 la *Gulliver în Ţara Uriaşilor*. Titlurile indică de la început nevoia de a modifica proporţiile dintre dimensiunile umane şi cele ale ambientului, care l-a îndemnat pe Méliès să construiască decoruri gigantice. Acelaşi procedeu a fost reluat mai târziu în reeditările lui *Gulliver* sau în *Tom Degeţel*.

Dimpotrivă, machete mici ca nişte jucării se folosesc pentru a înscena catastrofe, vapoare care se scufundă etc. În 1932 rula un film despre o gorilă uriaşă, *King Kong* care, adusă din Africa la New York, scapă din cuşcă şi se urcă pe celebrul zgârie-nori Empire State Building, de unde prinde ca pe muşte avioanele care îl împresoară (la fel ca *Godzilla,* în filmul regizat de Terry Morse şi Inoshira Honda în 1954 şi reecranizat după aproximativ 40 de ani).

Efecte de deformare a spaţiului pot fi lesne obţinute doar din filmare: văzut de jos, de la podea, orice om pare uriaş, pe când privit de sus, nu-i mai poţi aprecia mărimea reală iar picioarele se scurtează, din cauza perspectivei, ca la pitici.

Decorul poate fi înclinat şi filmat ca şi cum ar sta drept, ceea ce ajută la escaladarea fără primejdii a unei faţade sau a unui munte, chiar de către actorii titulari, nedublaţi de cascadori.

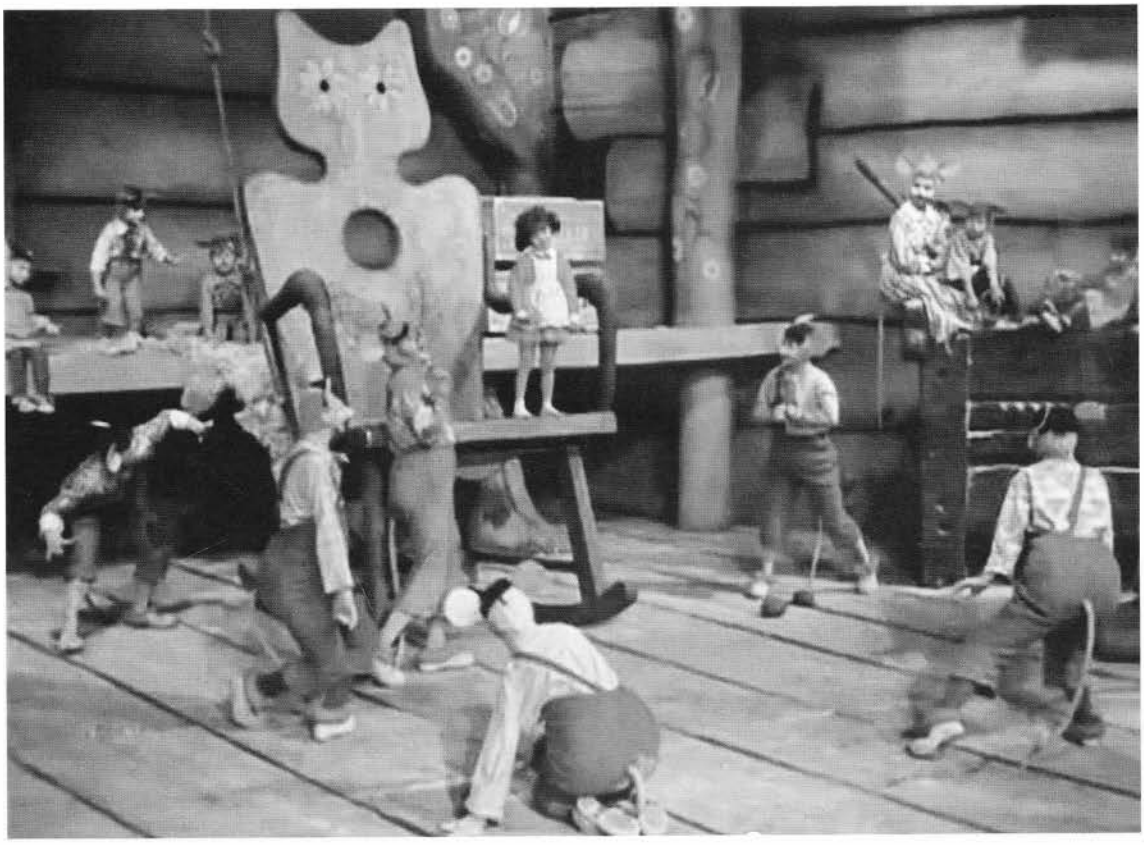
Unele moduri de utilizare a camerei slujesc mai ales la realizarea de efecte neobişnuite. *Stop cadru* – oprirea, imobilizarea imaginii – întrerupe cursul normal al curgerii timpului. Un corp inert, un actor silit să nu se mişte şi să nu respire este astfel obţinut uşor.

Stop camera desemnează o filmare care seamănă cu fotografierea imagine cu imagine, sărind peste ceea ce nu trebuie să apară în film, de pildă o mână care introduce în scenă un obiect (acesta este un procedeu folosit în filmele de animaţie, despre care vom vorbi).

Filmarea unor fenomene foarte lente, ca înflorirea unei flori sau plutirea norilor pe cer, şi proiectarea lor accelerată ne transpun într-o lume fantastică în care nu ne regăsim

▸ Georges Méliès, *Gulliver*, 1901

▲ *Vrăjitorul din Oz*, regizor VICTOR FLEMING, cu JUDY GARLAND, 1939



◀ *Veronica*, regizor ELISABETA BOSTAN, 1973

▸▸ Steven Spielberg, *Inteligența artificială*, 2001

experiențele normale. O furtună violentă poate fi astfel ajutată prin „grăbirea" fenomenelor atmosferice. Totul e ca efectul final să se deruleze în fața ochilor noștri cu 24 de imagini pe secundă.

Dacă *Tom Degețel* dansează pe cuburi de jucărie, acestea pot fi construite în studio, dar dacă în același cadru trebuie să intre un uriaș și un pitic trebuie recurs la alte procedee. Dubla expunere sau supraimpresiunea ca în fotografie seamănă cu un truc de prestidigitator.

Se poate filma și cu mască, acoperind o porțiune din negativ și impresionându-l apoi printr-o a doua filmare în care rămân libere doar părțile acoperite la început, iar cele odată filmate sunt protejate prin altă mască. Astfel se pot întâlni pe aceeași peliculă frați gemeni interpretați de același actor.

Un trucaj incredibil (găsit, desigur, la întâmplare, ca toate marile descoperiri) a slujit la filmarea fără niciun pericol a multor accidente de mașină care au făcut să sară inima spectatorilor din sală. Proiectând din nebăgare de seamă o bucată de film de la coadă spre cap, un operator al lui Lumière a văzut cu stupoare, în locul unei sărituri de la trambulină, un înotător ieșind din apă cu picioarele înainte și ajungând sus pe trambulină.

De atunci, când o mașină în plină viteză trebuie să calce un pieton, acțiunea se filmează invers, începând cu victima căzută pe jos între roțile automobilului și continuând cu scularea ei, pe când vehiculul pleacă în marșarier (Ion Bârna *op.cit.* pag. 185).

Filmul a fost afectat profund de apariția computerului care, asociat cu TV, a deschis orizonturi nebănuite nu numai pentru înregistrarea și transmiterea imaginii, dar și pentru alcătuirea ei, făcând loc unei funcții sufletești care fusese împinsă în umbră de înregistrarea fidelă pe peliculă a realității: imaginația.

În ultima vreme, au fost combinate tehnicile filmului cu prelucrarea pe computer: filmul se turnează pe peliculă, dar e transferat și se montează electronic pe video, se prelucrează pe computer, apoi e trecut înapoi pe peliculă (pentru a fi proiectat pe ecran mare). Sunt posibile astfel efectele speciale – cum a fost figurarea și animarea extraterestrului *ET* – acea mică vietate înduioșătoare venită cu o farfurie zburătoare – din filmul lui Steven Spielberg, din 1982, apoi a dinozaurilor care populau *Jurassic Park,* închipuiți de același regizor în 1993.

Din 1940 se experimentează proiectarea unor imagini nu pe ecran, ci în spațiu.

Curând nu vom mai ști dacă ne aflăm acasă sau pe cealaltă parte a globului, dacă cel de lângă noi e un om viu sau o ființă virtuală, ca o fantomă. Cine știe cum va arăta viitoarea carte despre imaginea vizuală?!

▸ *ET*, Steven Spielberg, Drew Barrymore și ET, 1982

▸▸ *Avatar*, James Cameron, 2009

Spre deosebire de teatrul de animaţie care se petrece în faţa ochilor spectatorilor şi care cere acceptarea unor convenţii – ziceam că ne jucăm cu păpuşile – ca de pildă chiar prezenţa păpuşarilor pe scenă, filmul creează iluzia unei alte lumi, fantastice, percepută ca reală.

Desenele animate s-au născut chiar cu puţin înaintea cinematografului cu oameni (în 1889), iar în 1907 J. Stuart Blackton a proiectat o peliculă în care o pană desena singură.

▼ JIŘI TRNKA, *Visul unei nopţi de vară*, 1959

Pentru ca ochiul să perceapă o mişcare cursivă trebuie ca fazele ei să se succeadă într-un ritm de 24 de imagini pe secundă sau, altfel spus, o mişcare care se petrece în film într-o secundă trebuie desfăcută în 24 de desene. Pentru un filmuleţ de 10 minute este nevoie de cca 15 000 de desene, fotografiate unul câte unul.

Din 1914, pentru a nu se mai copia de pe un desen pe altul chiar şi fundalul nemişcat – peisaj sau încăpere – s-au folosit folii de celuloid transparent suprapuse câte 4–5.

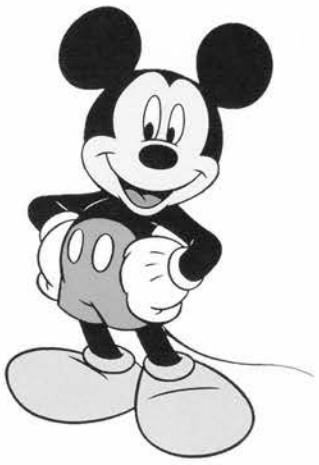
Şi această lume a filmului trebuia să aibă vedetele ei. Prin anii '20 au apărut pe ecrane pisoiul *Felix*, realizat de australienii Pat Sullivan şi Otto Mesmer, apoi cel mai celebru erou, *Mickey Mouse*, de americanul Walt Disney (1901 – 1966), urmat de alte personaje simpatice, ca *Donald răţoiul, câinele Pluto* sau *Cei trei purceluşi*.

Imaginaţia lui Walt Disney, susţinută de industria cinematografică şi ajutată de inventivitatea şi priceperea unei puzderii de colaboratori, a invadat ecranul. Au urmat filmele de lung metraj ca *Albă ca Zăpada, 101 dalmaţieni, Doamna şi Vagabondul* etc.

În America, apoi în întreaga lume, din 1995 au fost construite „Disneyland", parcuri de distracţie în care vizitatorii se plimbă prin decorurile celor mai cunoscute filme şi se întâlnesc cu actorii lor.

Odată cu apariţia televiziunii, permanenta vecinătate a desenelor animate cu ştirile şi filmele de acţiune şi violenţă au condus la contaminarea primelor: *ciocănitoarea Woody* distruge cu deliciu tot ce-i iese în cale şi chiar şi *Tom şi Jerry* se luptă între ei cu toate mijloacele, imprimând un ritm vertiginos urmăririlor care se sfârşesc întotdeauna catastrofal. Filmuleţele de divertisment ocupă un post special, folositor în familie ca să ţină

▸ WALT DISNEY, *Doamna şi vagabondul*



▸ WALT DISNEY, *Mickey Mouse*, 1928

◀ *Popeye Marinarul,* MAX FLEISCHER

copiii liniştiţi o vreme. Cele mai ieftine se mulţumesc cu mişcări rudimentare într-un singur punct al imaginii (de pildă gura care vorbeşte, tot restul fizionomiei eroului rămânând neclintit).

Paralel cu aceste producţii de serie au fost create de-a lungul anilor şi unele filme artistice în adevăratul înţeles al cuvântului.

În Cehoslovacia, Jiři Trnka a creat filme cu păpuşi de lemn date la strung, cu volume simple, dar cu expresii pline de candoare, cu costume şi decoruri de o rară poezie. Cu acest material vizual stilizat, el a folosit la maximum toate mijloacele de expresie ale filmului mare: compoziţia artistică a imaginii, alternarea planurilor de panoramare cu gros plan-ul, efecte de lumină şi de culoare de un mare rafinament, un montaj alert, nuanţat. Jiři Trnka a abordat teme majore *Vechi legende cehe, Visul unei nopţi de vară,* de Shakespeare, parodia westernului *Cântecul preeriei* etc.

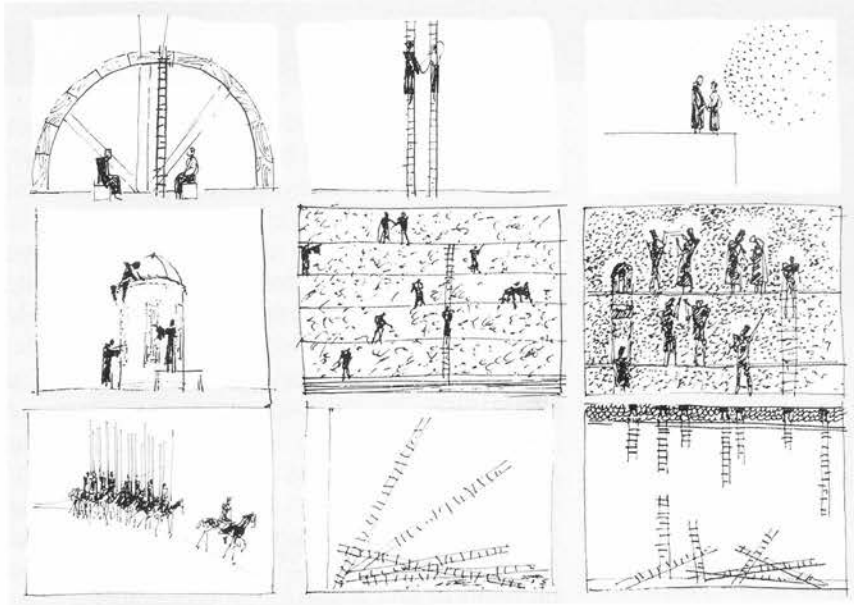
În *Visul unei nopţi de vară,* atât Titania cât şi măgarul au capul de formă ovoidală şi ochii depărtaţi, ceea ce-i aseamănă, făcând aproape verosimilă îndrăgostirea lor.

În România filmul de desene animate a atras mulţi artişti plastici.

Dintre cei mai cunoscuţi, Ion Popescu Gopo a inventat un personaj propriu, un omuleţ nici frumos şi nici voinic, dar cuceritor prin dragoste şi optimism.

Filmul lui Ion Truică, *Marea Zidire*, povesteşte legenda meşterului Manole, care a construit Biserica Episcopală din Curtea de Argeş (zidirea soţiei simbolizând sacrificiul bucuriilor lumeşti de către artistul care-şi petrece viaţa desăvârşindu-şi opera). Un peisaj grandios, cu dealuri, e realizat simplu, din largi trăsături de pensulă pe hârtie, cu unele contururi decupate permiţând alunecarea personajelor pe culmi şi văi. Compoziţia expresivă prin structură, e simetrică în scenele sacre, reprezentând biserica, asimetrică relatând acţiunile meşterilor, în acord cu schimbările de ritm ale montajului.

▼ *Homo Sapiens,* ION POPESCU GOPO, 1957



▲ *Marea zidire,* ION TRUICĂ

Jiři Trnka (1910-1969)
Creator şi regizor ceh, a fondat un teatru de marionete apoi, din 1936, a condus studioul filmelor de păpuşi de la Praga. Inspirat din sculptura cehă barocă şi din arta populară, a creat filme artistice ca „Vechi legende cehe" (1953), „Visul unei nopţi de vară", de Shakespeare (1959) etc.

Ion Truică (n. 1935)
Pictor, scenograf şi teoretician al artei. Creator de filme memorabile de animaţie pentru adulţi, ca *Marea Zidire, Don Quijote* etc. Profesor de scenografie la Bucureşti şi la Iaşi, a publicat volumele *Arta compoziţiei, Teoria scenografiei, Poetica filmului de animaţie, Arta scenografilor români* şi nenumărate cronici de artă.

4. TELEVIZIUNEA

IMAGINILE LUMII

▲ Computerul în TV

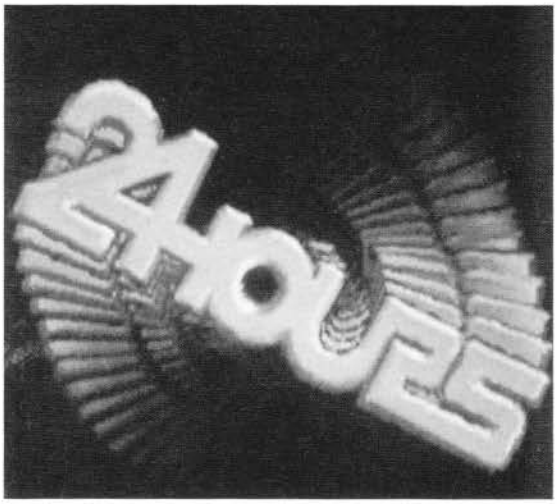
Azi ne vine greu să credem că televiziunea şi televizorul, care nu lipseşte din case, vitrine, autocare, avioane sau vapoare, există de numai 60 de ani.

Datorită ei s-a stabilit comunicarea instantanee între cele mai îndepărtate părţi ale lumii, vizual, ca şi cum ai fi acolo. Ultimele ştiri, spectacole, călătorii au devenit accesibile, bunul tuturor. Transmiterea la distanţă a imaginilor în mişcare este o urmare a progresului tehnicii, care a început cu inventarea radioului de către Marconi (brevetată în 1896). În 1901 a avut loc prima transmisie peste ocean, iar Marconi a luat premiul Nobel. În 1925 au debutat emisiunile de radio în ţara noastră. Experimentele TV au avut loc în anii '20, cu rezultate la Londra şi la New York dar pe atunci nimeni nu avea încă receptori. De abia după al Doilea Război Mondial s-au fabricat televizoare, folosite din plin de prin anii '50 (la noi din 1956), la început alb/negru, din 1985 color.

Procedeul tehnic pe scurt: imaginea din realitate sau film este prinsă pe un ecran compus dintr-un mozaic de puncte din material fotoelectric, numite „pixel". Fiecare pixel când este activat de lumină emite un curent electric proporţional cu intensitatea luminii.

Aceşti curenţi electrici sunt transmişi sub formă de unde radio (de obicei pe ultrascurte) şi captate (prin antenă) de aparatul receptor – televizor care e înzestrat şi el cu un ecran ca un mozaic din puncte.

Cum se reconstruieşte imaginea? Un fascicol de electroni analizează ecranul parcurgându-l pe linii orizontale, cu o mişcare de dus-întors, de 25 de ori pe secundă. Cu cât sunt mai multe linii, imaginea e mai bine definită. Standardul european are 625 linii. În culori, fiecare pixel e dotat cu trei elemente fotoelectrice care transmit culorile fundamentale din care se compun nuanţele. TV a preluat la început emisiunile de radio: jurnalul de ştiri şi meteo, transmisiile în direct ale unor



▶ Darryl White, animaţie pe computer TV, Noua Zeelandă

▶ Generic TV, animat pe computer

competiţii sportive, interviuri sau discuţii în grup cu personalităţi ale vieţii publice. Teatrul radiofonic, adaptat special, a fost înlocuit cu transmisia directă de pe scenă.

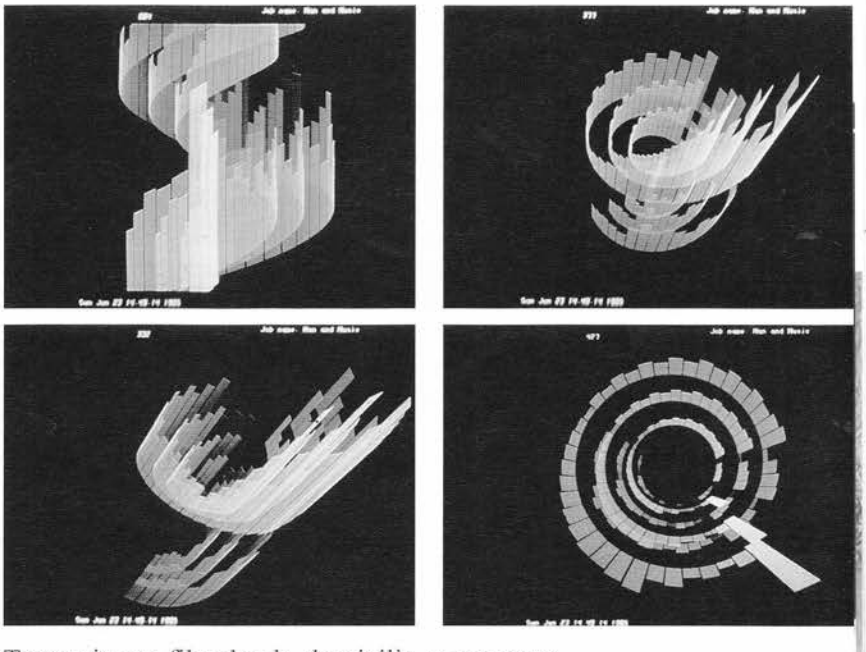
Specificul televiziunii, ceea ce o deosebeşte de celelalte mijloace de comunicare, e prin urmare „transmisia în direct", pe viu. Buletinele de ştiri pun îndeosebi probleme de *regie*, pentru a asigura o succesiune alertă a vorbirii şi a ilustrării prin imagini reale înregistrate pe video, legate prin vocea din „in" şi din „off" (adică din imagine şi din afara ei). Crainicii fiind selectaţi, deseori actori şcoliţi, cu fizic telegenic şi în ţinute studiate în prealabil, trebuie doar prinşi bine în cadru. Probleme mai complicate de scenografie ridică jocurile şi concursurile în care prezentatorul se mişcă într-un decor larg, iar concurenţii trebuie să fie parţial mascaţi de pupitre, pentru ca picioarele lor să nu atragă atenţia mai mult decât figura. În emisiunile de discuţii, aşa-zisele „talk-show", în care sunt solicitaţi să apară pe micul ecran oameni obişnuiţi, fără studii de actorie, *operatorul* TV trebuie să aibă „ochiul format" pentru a-i încadra astfel încât să fie prinşi în lumina cea mai favorabilă, nu pentru înfrumuseţarea lor, ci pentru ca aspecte şocante sau dizgraţioase să nu abată atenţia spectatorilor de la mesaj. E necesar, de aceea, un minim de machiaj, măcar un fond de ten sau un nor de pudră pentru ca pielea să nu lucească sub căldura reflectoarelor din studio. *Regizorul de lumini* are un rol foarte important în crearea atmosferei (contraste puternice de lumină şi umbră pot crea o tensiune dramatică ce intervine în mesaj, alterându-i sensul).

Scenograful e cel care stabileşte acordul cromatic al imaginii, care rezultă din alăturarea culorii fondului cu cea a costumului, dar şi a părului şi pielii. În discuţii dintre mai multe personaje, se obişnuieşte un fundal cu fâşii alăturate de culoare mai caldă sau mai rece.

Am remarcat cu toţii deseori la astfel de emisiuni, statice prin definiţie, fundaluri agitate, cu ferestre sau arcade false, lambriuri şi baghete sau jocuri de fond care încărcau supărător imaginea.

Pentru a da respiraţie încăperii din care se transmite, se utilizează deseori proiectarea unor peisaje sau vederi citadine plasate în spatele prezentatorului (uneori prea agitate).

Apariţia TV a avut urmări asupra tuturor celorlalte ramuri ale mass-mediei. Ziarele s-au umplut cu fotografii şi cu ştiri de ultimă oră.



▲ *Omul şi muzica,* BERNARD LODGE şi DEREK LOWE, generic la TV Granada

Transmiterea filmelor la domiciliu a provocat într-o primă etapă o criză gravă a sălilor de cinema, care s-au golit brusc. Pe măsură ce TV a evoluat şi au apărut mereu mai multe posturi, cerinţa lor de filme a realimentat însă producţia cinematografică.

Concurenţa dintre canale a creat privitorilor tentaţia de a schimba mereu postul, din curiozitate. Pornind de la această capacitate limitată de atenţie a celui care mânuieşte telecomanda, s-a dezvoltat „genul scurt", specific al TV. Filmele au fost tăiate în bucăţi şi turnate special ca să se întindă pe mii de episoade, asigurând fidelitatea spectatorilor.

TV a influenţat chiar şi concepţia unor producţii cinematografice. Structura filmelor biografice s-a apropiat de reportaj, folosind audierea unor martori care-şi relatează amintirile (primul film construit în acest fel, ca o premoniţie, fusese *Cetăţeanul Kane,* de Orson Welles, care reconstituia din astfel de mărturii existenţa – gloria şi ruina – unui cunoscut director al unui mare ziar american). Pentru marele public, TV practică emisiuni distractive, pe toate gusturile, continuând de fapt spectacolul de revistă sau vodevil din secolul XIX, cu mici scenete, cântece şi dansuri, de obicei înregistrate pe film sau video.

Pentru diferitele categorii de vârstă, sex sau nivel cultural sunt destinate programe speciale, la ore diferite: mai devreme desene animate pentru copii, apoi telenovele lacrimogene, la ore accesibile gospodinelor, urmând, seara, filmele de aventuri pentru bărbaţi.

MANIPULAREA PRIN TV

▶▶ VIDEO CLIP cu formația Beatles, 1965

▶▶▼ VIDEO CLIP cu Michael Jackson, 1980

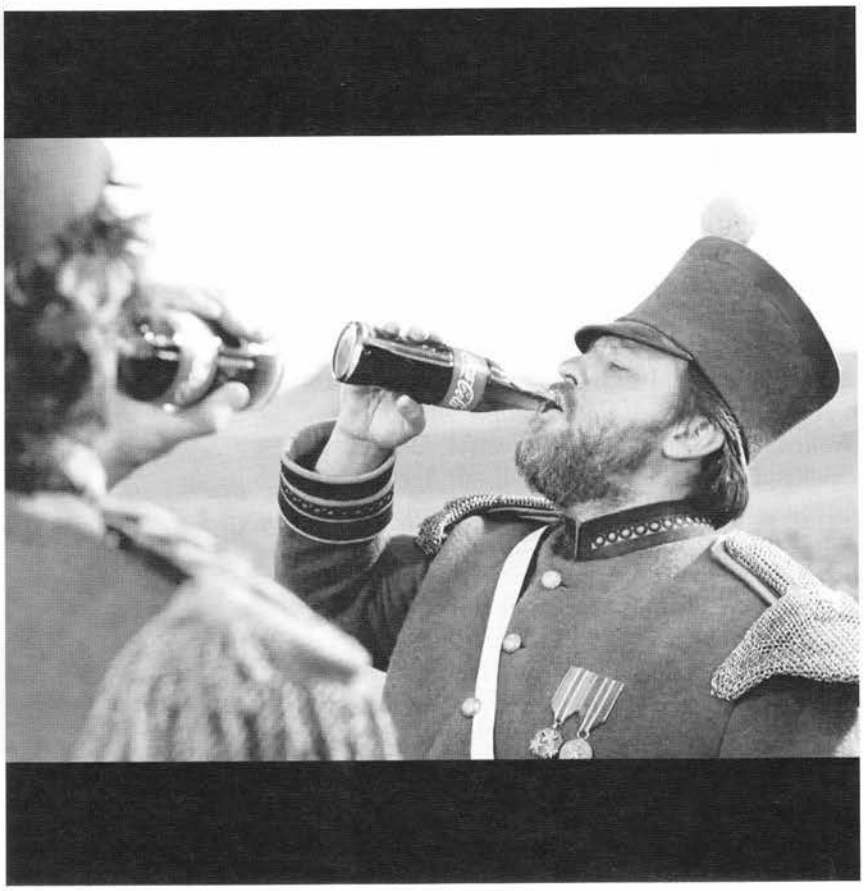
▶▶▼▼ VIDEO CLIP cu Eminem, „Love The Way You Lie ft. Rihanna", 2010

▼ RECLAMA TV „Coca-Cola – Superbowl 2011"

Comunicarea prin TV participă mereu la formarea „prismei" prin care percepem şi mai ales pricepem realitatea. Spre deosebire de tabloul care poate fi privit la infinit sau de carte, care poate fi citită de fiecare mai repede sau mai încet, permiţând întreruperea lecturii şi digerarea informaţiilor, filmul şi TV îşi impun ritmul specific, antrenând privitorul în curse ameţitoare de automobile, avioane sau rachete, şi obligându-l la o receptare rapidă, fără timp de gândire. Filmul şi TV ne ţin în pas cu lumea actuală în care nu numai construcţia, dar şi distrugerea joacă un rol major, de la explozie şi surpare, la crimă, o lume a competiţiei care idolatrizează forţa (a muşchilor, banilor, dar, mai ales, a inteligenţei).

Rolul cultural al TV este cert. Tot atât de sigură este însă şi primejdia consumării unei bune părţi din viaţă privind ecranul pe care se perindă virtuale vieţi ale altora, în loc să-ţi trăieşti propria ta viaţă.

„Conectat la spectacolul lumii, spectatorul este tot mai puţin disponibil pentru propriul său spectacol" (Gery Debord, *La Société du Spectacle,* Paris 1967, citat de Steriadi şi Câmpeanu, *op.cit.*, pag. 91). *Reclamele comerciale* tind să se folosească de mijloacele de atracţie ale clipului, cu scopul de a face cunoscută o marfă şi de a deschide pofta cumpărării ei.



Posturile particulare de TV trăiesc din publicitate, uneori chiar prezentatorii fac reclamă unor produse, alteori acestea sunt incluse în decor sau – cel mai adesea – postul vinde cu secunda spaţii de emisie pentru clipuri sau spoturi, iar preţul e cu atât mai ridicat cu cât audienţa e mai mare.

Şi aşa se face că în timpul unui film palpitant, privitorul, antrenat cu sufletul la gură într-o urmărire vertiginoasă, în secunda dinaintea punctului culminant se trezeşte ca sub un duş rece, în faţa unei gospodine cu zâmbet stereotip care-şi întinde lenjeria albită cu detergenţi sau îşi flutură pletele spălate cu şampon de o anumită marcă. Personajul spotului publicitar vorbeşte direct, privind spectatorul în ochi. Alteori e istorisită o întâmplare: o fetiţă îşi pătează rochia pentru serbare şi detergentul o ajută să-şi realizeze dorinţa.

În toate cazurile reclama seduce prin visul fericit pe care-l dăruieşte. Deseori, imaginile se mişcă agale, „au ralenti", se topesc una într-alta, rămân vagi datorită filtrelor care atenuează contrastele, evită conflictele.

Mesajul comercial trebuie nu numai să convingă raţional, dar şi să mişte pe privitori în zonele cele mai adânci ale sufletului, provocând impulsuri iraţionale.

Pentru a-şi atinge scopul („target"), publicitatea e repartizată special pe ore şi ocazii (în pauzele unui meci de fotbal se prezintă bere sau alte produse pentru bărbaţi).

În scopuri publicitare s-au dezvoltat nu numai cercetări de marketing (studiind nevoile oamenilor şi posibilitatea de a le îndeplini), dar şi de psihologie (studiind percepţiile şi reacţiile polisenzoriale la imagini, sunete, mişcare etc.).

Pentru a manipula, publicitatea foloseşte mijloacele de expresie ale artelor vizuale, iar competiţia e de aşteptat să ducă la o creştere a nivelului „artistic". Nevoia te învaţă, aşa că pe această filieră a intereselor practice, pătrund mereu mai multe cunoştinţe artistice.

ARTA VIDEO. CLIPUL ŞI PUBLICITATEA

Cel mai interesant gen scurt specific TV este, fără îndoială, video-clipul, care a apărut în apus prin anii 1960, iar la noi după 1989. Punctul de plecare îl constituie aici muzica, pentru care imaginea a apărut la început doar ca un acompaniament, ajungându-se până la urmă la o simbioză a celor două genuri, care se dezvoltă paralel şi se împletesc într-un mod inedit.

Primele astfel de filme au fost create de formaţia Beatles pentru a face publicitate cântecelor lor. Unul dintre ele îi arăta la lucru, de-a lungul unei zile, de dimineaţă şi până seara. (*A Hard Day's Night,* 1964).

Altul, *Help,* 1965, era brodat pe o poveste: Ringo avea un inel pe care îl căutau o sectă indiană, dar şi oameni de ştiinţă britanici, iar filmul urmărea fuga băieţilor în jurul lumii. Evitând realismul, regizorul Richard Lester a combinat imagini luate de mai multe camere, din diferite unghiuri, chiar şi din elicopter.

Mai târziu au fost filmate spectacolele altor cântăreţi şi dansatori, ca Michael Jackson.

În 1965, firma japoneză Sony a lansat pe piaţă prima cameră video, dând publicului larg posibilitatea relativ ieftină de a înregistra pe casete imaginile cinetice din realitate.

Filmul video e instrumentul ideal pentru reportajul, documentar, obiectiv, univoc. Ca şi toate celelalte mijloace de comunicare, el poate exprima însă şi trăiri artistice prin modificarea formelor şi culorilor reale, care pot deveni stranii, ambigue, ilogice, ca în vis, solicitând imaginaţia privitorilor ca şi arta fantastică sau abstractă.

Computerul, care a intrat în uz prin 1990, a facilitat intervenţia asupra imaginii video, depăşind toate trucajele filmului. Primul video-artist, Nam-Jun-Bick a montat cântece ale formaţiei Beatles pe un film ca o curgere de închipuiri non-figurative, creând prototipul clipului actual.

Într-un video-clip care ţine doar cât o melodie de muzică uşoară, apare de obicei cântăreţul / cântăreţii vocali, executându-şi numărul, fie dansând, fie în poziţii care

succedându-se în viteză dau impresia dansului. Esenţial e ritmul care rezultă şi din tactul muzicii, dar şi din alternarea sacadată a imaginilor care, prin montaje îndrăzneţe, alătură decupaje din contexte diferite, în lumini şi culori violent contrastante. Spaţiul este manevrat cu aceeaşi libertate şi fantezie, şocând prin trecerea instantanee de la depărtare la apropiere şi invers.

Efectele de computer, neaşteptate, surprinzătoare, alcătuiesc principala calitate vizuală a clipului, care altfel ar putea fi ascultat şi cu ochii închişi.

Forţa de atracţie a clipurilor asupra generaţiilor de adolescenţi şi tineri actuali vine din însumarea şi amplificarea reciprocă a celor două moduri de expresie artistică, muzicală şi vizuală, comunicând fie o vitalitate exuberantă, stimulatoare, ca o coca-cola, fie o stare poetică, bine venită în orice clipă, chiar într-o doză scurtă şi rapidă. Clipul oferă în prezent terenul fertil al unora dintre cele mai actuale creaţii artistice postmoderne, în pas cu neîncetata schimbare, cu şocurile şi agresiunile vieţii. Evitând valorile statornicite, ocolind drumurile bătătorite, redarea convenţională a timpului şi spaţiului, clipul e un creuzet în care se experimentează noi ritmuri şi ambiente ireale. Video-arta se extinde mereu mai mult şi în artele statice, pe care le animă, în pictură, sculptură, instalaţii, ca şi în cele dinamice, teatrul şi filmul.

▼ VIDEO CLIP
LADY GAGA,
„Born This Way", 2011

5. COMPUTERUL

VIITORUL IMAGINII

Jocurile pe computer, la îndemâna copiilor, ne-au obişnuit cu trecerea rapidă prin faţa ochilor a unor peisaje prin care privitorul are impresia că aleargă în viteză (acest tip de simulare se foloseşte pentru antrenamentul conducătorilor auto sau al aviatorilor, pentru a le stimula şi exersa reflexele). De asemenea, pornind de la proiecte arhitecturale, cu ajutorul computerului se poate vizualiza o clădire cu mult înainte de începerea construirii ei. Autorii programelor tehnice trebuie să alimenteze computerul cu instrucţiuni cuprinzând legile opticii şi ale perspectivei, făcându-l capabil nu numai să plaseze în spaţiu elementele construcţiei, dar şi să schimbe punctul de vedere din care e privit, prezentând pe rând alte suprafeţe ale corpurilor şi eliminând din imagine pe cele care ies din raza lui vizuală. Poţi vedea pe ecran faţada unei clădiri, ca apoi, să pătrunzi în interior parcurgând toate încăperile.

Scenografii pot căuta soluţii nu numai în compunerea unui decor, dar şi în iluminarea lui în diverse feluri.

Cele mai frecvent întâlnite în emisiunile TV sunt schimbările continue ale fundalului unei emisiuni meteorologice, pe care sunt proiectate hărţi indicând soare, ploaie sau ninsoare.

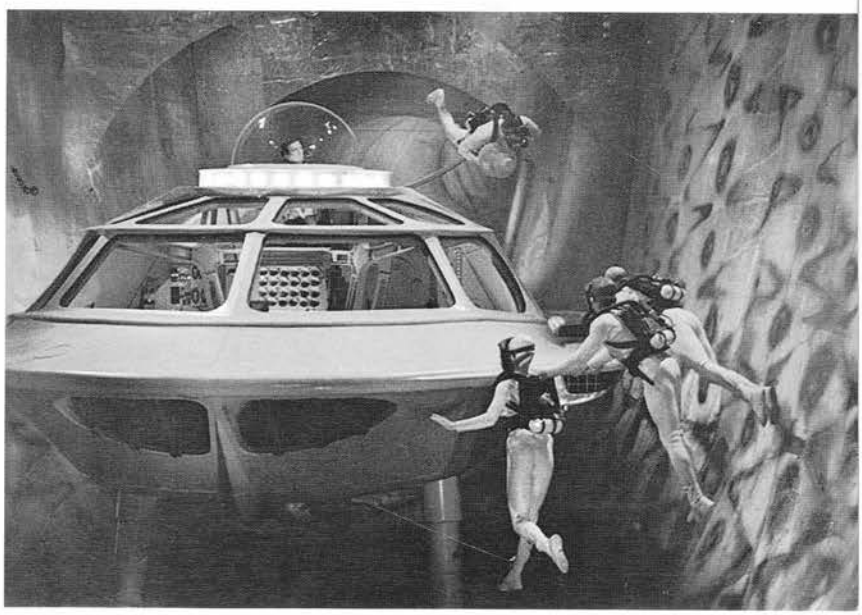
Creaţia în artele vizuale foloseşte, de asemenea, computerul, scurtând timpul experimentelor în material făcute de desenator, pictor sau sculptor. Pentru a vedea în spaţiu un monument, autorul lui îşi verifică rodul imaginaţiei lui făcând să răsară pe ecranul computerului nu numai statuia, dar şi aşezarea ei pe soclu la înălţimea propusă şi implantarea ei în ambientul urban sau într-un parc, permiţând să se aprecieze exact cum poate fi văzută de privitorul care o înconjoară. Efectele imaginare îşi găsesc din ce în ce mai mult loc în creaţiile artistice ale cineaştilor. Alături de actori cunoscuţi, se mişcă dinozauri de mult dispăruţi, iar nave spaţiale par a explora lumea astrelor la distanţe inaccesibile.

Trucajele cele mai îndrăzneţe (ca în voiajul fantastic prin corpul omenesc din filmul lui R. Fleischer, din 1966, care a necesitat multe decoruri şi instalaţii reale), simulările, previziunile, se fac acum apăsând pe clape.

▲ Emisiune meteorologică cu fundal realizat cu ajutorul computerului

Programe de computer mereu mai sofisticate permit cufundarea totală a spectatorilor într-un univers virtual – o cască şi nişte mănuşi îi permit evaluarea şi apucarea unor obiecte total imaginare (Martine Jolly, *Introducere în analiza imaginii*).

Pe computer imaginea îşi schimbă destinul: ea nu mai este impusă, neclintită, sacrosanctă



▼ *Un voiaj fantastic,* RICHARD FLEISCHER, 1966

(chiar dacă e vorba de o capodoperă unanim cunoscută) ci devine o pradă vulnerabilă, la voia mânuitorului „mouse-ului", care poate să o modifice, să o transforme cum îi place. E firesc ca şi în artele cinetice, cum e filmul, privitorul să fie tentat să se implice. Obişnuit să intervină asupra textului sau imaginii de pe computer, el ar putea gusta plăcerea de a schimba la un moment dat cursul istorisirii, propunând o altă desfăşurare, pentru a vedea ce se întâmplă, ca într-un joc de şah (şi şahul se poate juca azi cu computerul). El ar putea să modifice firul acţiunii, părăsind succesiunea normală, logică a evenimentelor, pentru un montaj mereu mai imprevizibil.

▼ *Câinele andaluz*
L. BUÑUEL
şi DALÍ

În istoria filmului au existat experimente căutând voit iraţionalul, ca în *Câinele andaluz*, de Buñuel şi Dalí, una dintre creaţiile de referinţă ale curentului suprarealist (Viziuni de coşmar se succedau fără legătură, un ochi era tăiat cu lama, din palmă ieşeau furnici, în pian zăcea un măgar).

În prezent, una dintre consecinţele „computerizării" este intrarea în scenă a imprevizibilului. Se aşteaptă astfel în viitor apariţia unui nou tip de spectacol, în care publicul (desigur doar un om sau un cerc restrâns) să participe activ la derularea acţiunii şi implicit la regia de imagine, schimbând cadrajul, lumina şi culoarea...

Astfel se modifică radical relaţia dintre om şi natură: ca în epocile clasice, omul se simte stăpân al universului pe care TV i-l aşterne în faţa ochilor, dându-i iluzia că îl poate domina prin ştiinţă şi tehnică. Dimensiunile spaţiale, în continuă extindere, provoacă însă inevitabil vertijul şi angoasa romantică.

Sociologii şi psihologii au început să se gândească la un viitor în care automatizarea producţiei va scurta durata muncii, sporind timpul liber (cunoscut în limbajul internaţional cu termenul din limba franceză „loisir").

Chiar şi în condiţiile actuale, timpul liber poate şi trebuie folosit pentru:

1. Odihna pasivă – somnul, dar şi activă, cea mai eficace pentru a compensa oboseala psihică (prin sport, dans etc.).

2. Divertisment, înviorarea facultăţilor adormite de plictiseală (prin frecventarea artelor).

3. Dezvoltarea personalităţii, ca o reacţie împotriva automatismelor la care ne împing activităţile monotone (prin activităţi creative şi formative).

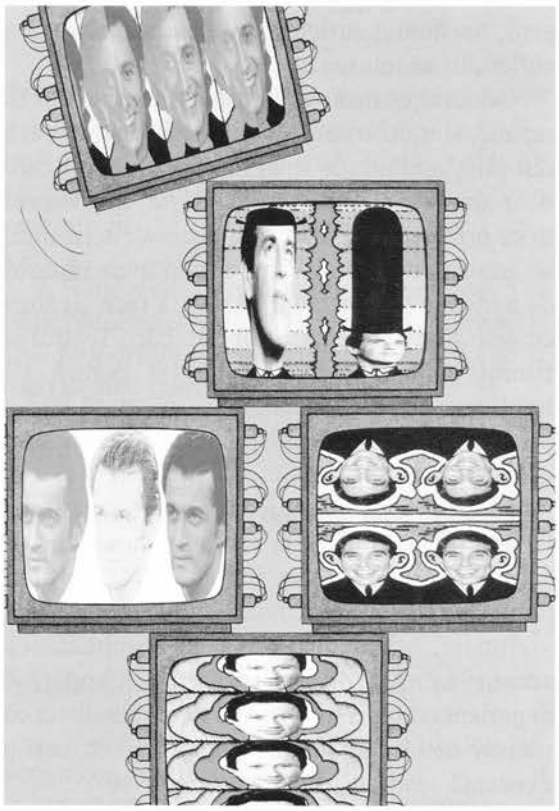
„Paradoxal, omenirea de azi, căreia i s-a oferit ca dar al civilizaţiei «timpul liber», nu găseşte, de regulă, răgazul necesar (adică chiar timpul liber) de a reflecta la minunata ei şansă" (Joffre Dumazedier, *Les trois fonctions du loisir*).

Cuvântul englez „School" derivă din termenul grecesc „schole", care însemna timp liber, în vremea când puţini privilegiaţi puteau învăţa, cu preţul muncii fizice a sclavilor.

Depinde doar de noi ca acest timp liber să fie acaparat de mass-media sau ca aceasta să fie o preţioasă sursă de informaţie, de comparaţie şi de inspiraţie pentru activităţi creative personale.

Luis Buñuel (1900-1983)
Regizor şi scenarist spaniol. A lucrat în Spania filme suprarealiste precum „Câinele andaluz", cu Dalí, apoi în SUA şi Mexic „Los olvidados", 1950.

CIRCULAȚIA IMAGINILOR



Excesul de imagini vizuale, modul agresiv în care ne asaltează, de la reclame, afişe şi firme luminoase la ecranele televizoarelor sau ale ordinatoarelor, riscă să ne transforme în receptori pasivi, uşor de manipulat pe toate planurile vieţii sociale şi politice (alegerile influenţate de „look-ul" candidaţilor mai mult decât de programele lor), economice (cumpărăturile alese în funcţie de ambalaj) şi culturale (ducând la confuzia dintre valorile artistice reale şi cele comerciale) etc. Primejdia vine din lipsa răgazului necesar unei comunicări artistice depline care, pătrunzând în adâncimea sufletului, să atingă plenitudinea trăirii totale.

De aceea, să ne oprim din când în când să medităm asupra celor văzute şi auzite, să mai deschidem o carte, pentru a o citi în ritmul propriu, visând fără să ne uităm la ceas, şi să ne purtăm paşii agale prin muzee, pentru a relua contactul cu modele de elevaţie spirituală care să ne ajute să ne cizelăm, fiecare, diamantul propriei personalităţi inconfundabile.

◀ Modificări ale imaginii pe computer, *Vogue hommes* 2/1993

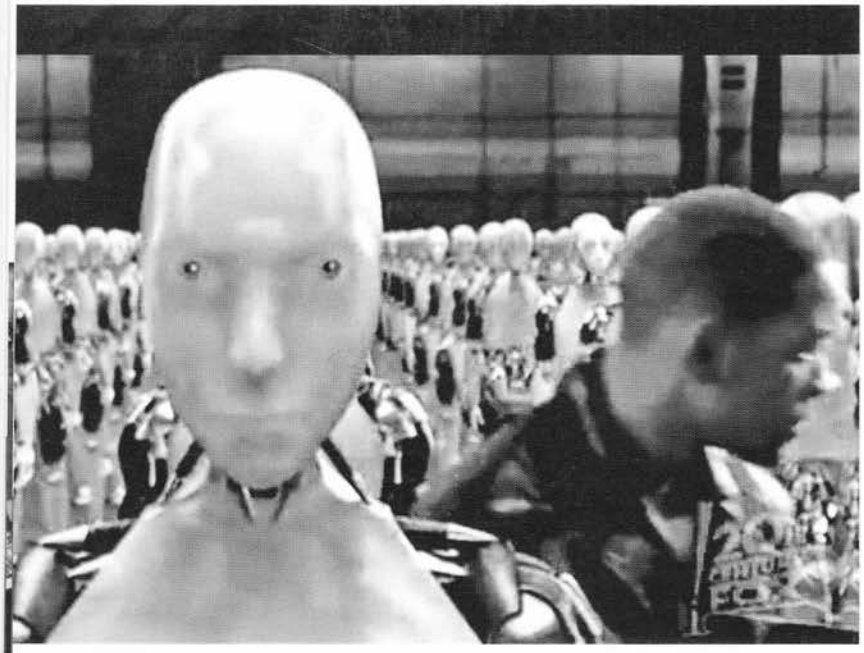
Să fim conştienţi că trăim în *era imaginii vizuale*. Niciodată până acum oamenii nu au văzut cu ochii lor tot ceea ce se spunea sau se scria (şi se putea crede sau nu). Înconjurul lumii (pe care Jules Verne îl imagina în sec. XIX ca pe un record, în 80 de zile) poate fi făcut mult mai repede şi uşor, din fotoliu, la televizor sau pe ecranul computerului, care ne permit accesul peste tot: în lumea fiarelor sălbatice, pe Lună sau în interiorul atomului şi al particulelor sale infinitezimale.

TV şi computerul ne aduc informaţia ca pe o distracţie sau un joc. Cunoaşterea şi cultura se propagă pe întreg globul cu viteza luminii, trecând graniţele, mările şi oceanele şi venind la domiciliu.

Într-o lume în continuă schimbare, mass-media ne ajută să ne adaptăm. Să nu uităm că ecranul televiziunii ne separă de viaţa reală, dar ne învaţă în acelaşi timp să o vedem mai bine.

Fiind avertizaţi, conştienţi că trăim în „civilizaţia imaginii", să nu ne lăsăm însă târâţi orbeşte în vârtejul mereu schimbător, colorat, ameţitor care ne cuprinde, în jocul superficial al unor întâlniri pasagere.

▼ AVATAR, imagine 3D anaglifă, JAMES CAMERON, 2010



▼ *I Robot*, efecte vizuale pe calculator, 2004

Trebuie să învăţăm să ne apărăm individualitatea autentică de topirea ei în masa colectivităţii şi să fim atenţi la scara valorilor.

Televiziunea a şters graniţele dintre domeniul public şi cel privat, aducând pe micul ecran în toate casele tot felul de persoane cunoscute care se spovedesc fără sfială, puţini sunt însă modele bune de urmat (după cum remarca sociologul Baudrillard). Televiziunea a produs o „teatralizare" a vieţii omeneşti, practicând „o enormă regie la scara planetei", o punere în scenă în care banalitatea cotidiană devine ştire senzaţională (Jean Duvignaud, *„Sociologia artei"*). Întâmplări care altădată erau cunoscute doar pe plan local, de tipul „faptului divers" (un incendiu sau o inundaţie, o reprezentaţie teatrală sau o paradă de modă) sunt comunicate prin TV sau internet cui vrea să le capteze şi mai sunt şi reţinute în memoria casetei video sau a compact-discului.

Imaginile de toate felurile, de valoare inegală şi deseori nulă, ne solicită atenţia şi ne devorează clipe preţioase de existenţă. Pentru filtrarea grăunţelor de aur din această enormă revărsare de nisip nu avem la îndemână decât sita împletită de fiecare pentru sine, fir cu fir, din certitudinile comunicărilor cu arta adevărată, trăite în decursul anilor.

În concluzie, putem recapitula funcţiile spectacolului care sunt toate psihice, dar nu mai puţin reale.

Practic, se propune privitorului alunecarea din realitate într-o lume imaginară. Transpus în alt destin, el se deconectează de la propriile griji, tensiunile sufleteşti se destind, o parte a sufletului se relaxează.

Odihna e însă activă: deşi corpul e în repaus, simţurile sunt solicitate şi funcţionează din plin, asaltate de imagini. Ca un copil care doar simte, dar (încă) nu gândeşte, spectatorul trece prin peripeţii alături de eroii western-ului, se amuză cu Stan şi Bran, fără a avea răgazul de a medita asupra celor văzute, a face legături cu cele ştiute, a-şi pune noi întrebări. Teatrul şi filmul sunt atât de plăcute şi pentru că împlinesc nevoia de acţiune şi aventură fără a periclita securitatea personală (de aceea sunt gustate cascadoriile).

Funcţia de comunicare acţionează unilateral, de la emiţător la receptor, stimulându-i acestuia participarea ca în viaţa reală, în timp impus. Reflecţia se petrece de obicei abia după vizionare, când încep să se limpezească sensurile. Teatrul şi filmul îmbogăţesc experienţa umană, oferindu-i fiecăruia iluzia că trăieşte mai multe vieţi (compensând deseori o existenţă searbădă, lipsită de satisfacţii).

Funcţia estetică este împlinită atunci când se produce trăirea totală, când modelul de realizare artistică împinge pe spectator spre armonizarea propriei existenţe. Receptarea pasivă e înlocuită, în acest caz, de activarea tuturor funcţiilor sufleteşti, iar visul de speranţă.

Visul, crearea unei lumi imaginare, evadarea din real, a fost deseori o salvare în epoci de constrângere. În Spania secolului XVII, sărăcia şi teroarea au dat naştere unei „practici" a trăirii paralele, ilustrată de piesa lui Calderon de la Barca, „Viaţa e vis şi visul e viaţă". Probabil că şi în epoca actuală, post industrială, robotizarea indivizilor creează foamea de imaginar alimentată de TV.

Visul ca proiect, oricât de îndepărtat – sau chiar inaccesibil – este vital pentru lămurirea scopurilor şi intenţiilor existenţei, pentru motivarea şi orientarea activităţilor practice. Dar în viaţa care i-a fost dată, fiecare om poate – şi trebuie – să spere să-şi construiască cu mâinile lui propria catedrală, întrupată într-o colibă, un pom, un copil sau orice altă înfăptuire.

APLICAȚII - OMUL ŞI AMBIENTUL SĂU

Imaginea omului şi cea a ambientului său

1. Analizaţi-vă propria înfăţişare privindu-vă în oglindă sau pe o fotografie (din faţă, din profil, din spate), folosind toată grila de întrebări stabilită până acum pentru citirea imaginii bi- şi tridimensionale (în scris sau oral).

2. Schimbaţi următoarele elemente (în schiţe, desenând pe fotografii sau pe computer):

– proporţiile trupului, raportul dintre cap şi trup (variind mărimea coafurii);

– raportul dintre etajele feţei (prin machiaj şi pieptănătură);

– culoarea părului, a machiajului, a hainelor; urmăriţi contrastele cromatice rezultate în fiecare caz.

3. Supuneţi unei analize plastice complete (folosind toate întrebările amintite la punctul 1):

– camera în care locuiţi;

– clasa în care învăţaţi;

– holul şcolii (unde sunt primiţi oaspeţii);

schiţând planul şi elevaţia încăperii ca şi pe cea a mobilierului şi a diferitelor obiecte.

După ce aţi privit aceste interioare din punct de vedere artistic, încercaţi să vă imaginaţi, exprimând prin schiţe desenate şi explicând şi argumentând în scris:

– ce ameliorări ale aspectului sunt posibile prin rearanjarea elementelor existente;

– cum ar arăta în mod ideal.

4. Imaginaţi şi alcătuiţi proiecte şi schiţe colorate pentru decoruri şi costume de nuntă, pentru serbarea unei aniversări, pentru un picnic în pădure.

APLICAȚII - TEATRU

Imaginea în spectacolul de teatru

1. Vizionaţi în grup (preferabil cu un mentor) un spectacol de teatru.

Însemnaţi-vă (în scris şi schiţe desenate):

– analiza plastică a primei imagini, la ridicarea cortinei;

– drumul compoziţional al scenei într-un moment culminant al piesei;

– analiza ultimei imagini a piesei;

Citiţi caietul program şi o cronică a reprezentaţiei.

2. Comentaţi spectacolul în grup, comparându-vă impresiile.

Schiţaţi imaginea tabloului care v-a impresionat cel mai mult, reconstituind planul scenei şi amplasarea decorului, ca şi pe cea a actorilor, notând aspectul costumelor.

Imaginaţi-vă acelaşi tablou jucat pe un alt tip de scenă. Pornind de la schiţa stabilită, deplasaţi pe rând actorii, mai în faţă sau mai în fundul scenei, la dreapta sau la stânga, apropiaţi-i sau depărtaţi-i între ei, deplasaţi mobilele, scoateţi sau adăugaţi un obiect, schimbaţi lumina şi culoarea notând de fiecare dată modificările de mesaj survenite.

3. Propuneţi schiţa unui proiect propriu pentru punerea în scenă a unei piese cunoscute (sau vizionate de curând).

4. Propuneţi (cu schiţe colorate şi planuri) un decor şi costume pentru:

– serbarea şcolară de sfârşit de an;

– serbarea de aniversare a şcolii;

– serbarea de încheiere a studiilor.

APLICAȚII - FILM, TV

Imaginea în film şi TV

1. Vizionaţi în grup un film artistic, fiind atenţi la imagine, apoi notaţi-vă şi analizaţi mai cu seamă:

– prima imagine pe care apare genericul;

– compoziţia într-un moment culminant;

– ultima imagine.

Comentaţi în grup, comparându-vă impresiile. Aplicaţi grila de întrebări folosite în analizarea oricărei imagini vizuale. Conştientizaţi importanţa aspectului personajelor, a descrierii mediului şi urmăriţi relaţiile dintre om şi univers care transpar din film.

2. Vizionaţi în aceleaşi condiţii un clip, supunându-l analizei plastice.

3. Imaginaţi-vă o prezentare meteo inedită.

4. Comentaţi un film video de amatori.

ÎNCHEIERE

La sfârşitul acestei călătorii printre imagini atât de diferite unele de altele, ne întoarcem cu o busolă care ne va sluji şi în viitor: cu convingerea că bucuria artei este la îndemâna noastră, dar că receptarea adevăratei valori cere participarea activă a întregii fiinţe. Prin intrarea în rezonanţă a tuturor facultăţilor umane cu care este înzestrat un individ (simţire fizică, emoţională, gândire, memorie etc), el devine capabil să reînvie mesajul cu care artistul şi-a încărcat opera, atingând plenitudinea trăirii, cum spunea Ion Frunzetti.

Comunicarea artistică seamănă cu dragostea, e trăire totală. Dar cum oamenii nu seamănă între ei, e normal ca fiecare să o înţeleagă altfel.

Închizând această carte aş vrea să nu uitaţi următoarele:

• Arta este un mod de comunicare dintre oameni, cel mai bogat şi mai complet. O operă, rod al talentului şi eforturilor unui artist, trăieşte atunci când şi atâta timp cât cineva îi primeşte ofranda, vibrând la unison cu autorul care a creat-o. Matisse aprecia importanţa participării privitorului unei picturi la 50 % din valoarea ei.

• Creaţia, ca şi transmiterea ei şi primirea darului de către publicul receptor, se petrec în timp, sunt procese dinamice. Doar unele piese intermediare ale artelor vizuale, ca picturile şi sculpturile, clădirile şi artele decorative, sunt depozitare statice ale mesajelor. Valoarea lor constă în faptul că ele permit privitorului să intre în dialog cu imaginea contemplată fiind stăpân pe timpul său, având la dispoziţie răgazul necesar desfăşurării reacţiilor sale sufleteşti, oscilând între admiraţie şi critică. Spre deosebire de acestea, artele cinetice, ale spectacolului, se înrudesc cu muzica, în care tempo-ul, ritmul fac parte din mesaj, timpul fiind impus de autor, cu care publicul nu poate ţine mereu pasul.

De aceea, oricât ne-ar acapara filmele şi jocurile pe computer, e necesară din când în când şi culegerea asupra unei opere statice, pentru a formula părerile personale, ca atunci când citind, te opreşti să meditezi, să te regăseşti.

• Limbajul vizual este diferit de cel al comunicării prin vorbe spuse sau scrise. Chiar şi în transmiterea unor informaţii obiective, precise, cu un singur înţeles, imaginea e încărcată cu o sumă de stimulenţi concreţi, stârnind reacţii care depăşesc funcţia raţională.

• Artistul percepe din realitate nu cunoştinţe exacte, ci ansambluri armonice, acorduri cum sunt cele muzicale (filozoful Bergson le numea corelaţii). Pictorul nu e atent la o dimensiune sau la o culoare anume, ci descoperă cu încântare raporturile dintre mărimi şi forme (proporţiile), dintre culori (armoniile cromatice) sau chiar dintre diferitele sugestii senzoriale (Baudelaire le numea corespondenţe în poezia cu acelaşi titlu).

• Artistul gândeşte lucrând în materialul pe care îl prelucrează. El nu traduce în imagini gânduri şi simţiri gata formulate, ci le trăieşte exprimându-le în forme şi culori (după cum observa şi Focillon). De aceea, artele plastice nu pot fi pur şi simplu povestite în cuvinte, ci trebuie trăite.

• Experienţa implicării întregii fiinţe în dialogul cu opera preferată e cea care dă spectatorului avizat criteriul aprecierii următoarelor întâlniri cu diferite imagini, siguranţa propriei judecăţi, şi care-l fereşte să se lase antrenat de admiraţia mulţimii pentru mode trecătoare. Astfel, deosebirea dintre artă şi contrafacerea ei se face numai prin ceea ce fiecare trăieşte în faţa imaginii.

• Se spune că cine se pricepe să aleagă valoarea artistică are gust. Şi acesta presupune o dotare nativă, ca şi talentul, şi, ca şi acesta, se dezvoltă şi se formează odată cu personalitatea şi cu spiritul critic, prin exersarea trăirii artistice. „Ne formăm adâncindu-ne în formele care ne stau înainte şi ne creăm pe noi înşine în timp ce ne recreăm opera pe care o contemplăm " scria Andrei Pleşu (în *Călătorie în lumea formelor*, Ed Meridiane, 1974, pag. 207). Şi el ajungea la concluzia: „Cunoaşterea ştiinţifică culminează întotdeauna cu performanţa erudiţiei dar niciodată cu aceea a fericirii la care duce arta."

◀ ADINA NANU,
Magistru lansând un discipol

Bibliografie selectivă I

AILINCĂI C., *Introducere în gramatica limbajului vizual*, Ed. Dacia, Cluj, 1982

ALAIN, *Preliminaires à l'esthetique*, Gallimard, Paris, 1939

ANTAL FREDERICK, *Clasicism şi romantism*, Editura Meridiane, 1971

ARNHEIM RUDOLF, *Artă şi percepţie vizuală*, Editura Meridiane, 1979

ARNHEIM RUDOLF, *Forţa centrului vizual*, Editura Meridiane, 1995

BAURET GABRIEL, *Abordarea fotografiei*, Editura ALL, 1998

BERGER RENÉ, *La découverte de la peinture*, 3 vol., Ed. Spes, Lausanne, 1968

BRION MARCEL, *Arta abstractă*, Editura Meridiane, 1972

Capolavori nei Secoli, Fratelli Fabri Editori, Milano, 1965

CHRIST YVAN, *L'âge d'or de la photographie*, Vincent, Fréal et Cie, Paris, 1965

CUMMING ROBERT, *Annotated Art*, DK Publishing Inc, NY., 1995

DEMETRESCU CAMILIAN, *Culoarea, suflet şi retină*, Editura Meridiane, 1965

FOCILLON HENRI, *Viaţa formelor*, Editura Meridiane, 1995

FOZZA JEAN CLAUDE, Anne Marie Garat, Francoise Parfait, *Petite fabrique de l'image*, Magnard, Paris, 1992

FRANCASTEL PIERRE, *Realitatea figurativă*, Editura Meridiane, 1972

FRANCASTEL PIERRE, *Pictură şi societate*, Editura Meridiane, 1970

FRUNZETTI ION, *Pegas între Meduza şi Perseu*, Editura Meridiane, 1985

GERNSHEIM HELMUT, *Fotografia artistică: Tendinţe estetice 1839-1960*, Editura Meridiane, 1970

GHYKA M. C., *Estetica şi teoria artei*, Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1981

GHIŢESCU GHEORGHE dr., *Permanenţele artei*, Editura Meridiane, 1976

GHIŢESCU GHEORGHE dr., *Antropologia artistică*, 2 vol., Ed. Didactică şi Pedagogică, 1979-1981

GILBERT RITA, WILLIAM MC CARTER, *Living with art*, A. Knopf. inc. NY, 1992

GOMBRICH. E. H., *Artă şi iluzie*, Editura Meridiane, 1973

HASSAN YVONNE, *Paul Klee şi pictura modernă*, Ed. Meridiane, 1999

HUYGHE RENÉ, *Dialog cu vizibilul*, Editura Meridiane, 1981

HUYGHE RENÉ, *Puterea imaginii*, Editura Meridiane, 1971

ITTEN JOHANNES, *Gestallungs und Fornienlehre*, Ravensburg O. Maier, 1963

ITTEN JOHANNES, *Kunst der Farbe*, Ravensburg O. Maier, 1962

JOLY MARTINE, *Introducere în analiza imaginii*, Editura ALL, 1998

KANDINSDKY WASSILY, *Spiritualul în artă*, Editura Meridiane, 1994

KLÄGER MAX, *Phänomen Kinder-zeichnung*, Burgbücherei Schneider, 1990

KNOBLER NATHAN, *Dialogul vizual*, Editura Meridiane, 1983

LĂZĂRESCU LIVIU, *Pictura în ulei*, Editura Sigma Plus, Deva, 1996

LEONARDO DA VINCI, *Tratat despre pictură*, Editura Meridiane, 1971

LÉGER FERNAND, *Funcţii ale picturii*, Editura Meridiane, 1960

LHOTE ANDRÉ, *Să vorbim despre pictură*, Editura Meridiane, 1971

LHOTE ANDRÉ, *De la paletă la masa de scris*, Editura Meridiane, 1974

LÜTZELER HEINRICH, *Drumuri spre artă*, 2 vol., Editura Meridiane, 1986

MAŞEK VICTOR ERNEST, *Arta, o ipoteză a libertăţii*, Editura Univers, 1977

MAŞEK VICTOR ERNEST, *Arta naivă*, Editura Meridiane, 1989

MIHĂILESCU DAN, *Limbajul culorilor şi al formelor*, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1980

MOLES ABRAHAM, *Psihologia Kitsch-ului*, Editura Meridiane, 1980

MUNRO THOMAS, *Artele şi relaţiile dintre ele*, Editura Meridiane, 1981

PANOFSKY ERWIN, *Artă şi semnificaţie*, Editura Meridiane, 1980

PAPU EDGAR, *Arta şi umanul*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1972

PLEŞU ANDREI, *Călătorie în lumea formelor*, Editura Meridiane, 1974

POHONŢU EUGEN, *Iniţiere în artele plastice*, Editura Albatros, 1980

POPA GEORGE, *Semnificaţiile spaţiului în pictură*, Editura Meridiane, 1973

SERUSIER PAUL, *ABC de la peinture*, Librairie Floury, Paris, 1950

STOICHIŢĂ VICTOR IERONIM, *Instaurarea tabloului*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1990

ŞUŞALĂ ION, O. BĂRBULESCU, *Dicţionar de artă*, Editura Sigma, 1993

TOMESCU N., *Estetica imaginii fotografice*, Editura Tehnică, 1973

VENTURI LIONELLO, *Cum să înţelegem pictura*, Editura Meridiane, 1978

VIANU TUDOR, *Estetica*, Editura Fundaţiei Carol al II-lea, 1934

WOLFLIN HEINRICH, *Principii fundamentale ale istoriei artelor*, Ed. Meridiane, 1968

Dicţionar de artă, Editura Meridiane, 2 vol., 1995-1998

Bibliografie selectivă II

ARBORE GRIGORE, *Cetatea ideală*, Editura Meridiane, 1978

ARGAN GIULIO CARLO, *Walter Gropius şi Bauhaus-ul*, Editura Meridiane, 1976

Arta Românească, Editura Meridiane, 1982, vol. I

BARBOSA OCTAVIAN, *Dicţionarul artiştilor români contemporani*, Editura Meridiane, 1976

BOTEZ-CRAINIC ADRIANA, *Arta formei*, Editura Orator, 1993, *Istoria artelor*, vol. 1-5, 1995-2002

BREZIANU BARBU, *Brâncuşi*, Editura ALL, 1999

BOURDELLE, *Ecrits sur l'art et sur la Vie*, Pion, Paris, 1955

Colocviul Brâncuşi, Bucureşti 1967, Editura Meridiane, 1968

CONSTANTIN PAUL, *Culoare – artă – ambient*, Editura Meridiane, 1979

CONSTANTIN PAUL, *Mică enciclopedie de arhitectură, arte decorative şi aplicate moderne,* Editura Meridiane, 1977
CURINSCHI VORONA GHEORGHE, *Introducere în arhitectura comparată,* Editura Tehnică, 1991
Dicţionar enciclopedic de artă medievală românească, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1976
Dictionnaire Universel de l'art et des artistes, Ed. Hazan, Paris, 1967
DRĂGUŢ VASILE, *Ghiberti,* ESPLA, Bucureşti, 1959
FRUNZETTI ION, *În căutarea tradiţiei,* Editura Meridiane, 1998
Funcţiune si formă (antologie de arhitectură modernă), Editura Meridiane, 1989
GRIGORESCU DAN, *Idee şi sensibilitate,* Editura Meridiane, 1991
GROZDEA MIRCEA, *Sculptori români contemporani,* Editura Meridiane, 1984
HAN O., *Sculptorul Dimitrie Paciurea,* Fundaţia pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1935
HUYGHE RENÉ, *L'art et l'homme,* Ed. Larousse, Paris, 1958
IONESCU GRIGORE, *Istoria arhitecturii româneşti,* 1937
JIANU IONEL, *Henry Moore,* Editura Meridiane, 1971
JIANU IONEL, *Zadkine,* Arted, Paris, 1979
JOJA CONSTANTIN, *Arhitectura românească în context european,* Editura Tehnică, 1989
JOJA CONSTANTIN, *Actualitatea tradiţiei arhitecturii româneşti,* Editura Tehnică, 1984
LĂZĂRESCU CEZAR, GABRIEL CRISTEA, ELENA LĂZĂRESCU, *Arhitectura românească în imagini,* Editura Meridiane, 1972
MALRAUX ANDRÉ, *Le musee imaginaire de la sculpture mondiale,* Gallimard, Paris, 1954
MALTESE CORRADO, *Ghid pentru studiul istoriei artelor,* Editura Meridiane, 1979
MARANGONI MATTEO, *Saper vedere,* Ed. Garzanti, Milano, 1938
MELICSON MARCEL, *Arhitectura modernă,* Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1975
MICHELIS PA, *Estetica arhitecturii,* Editura Meridiane, 1982
MONDA JEAN, *Monumente de arhitectură moderne,* Editura Albatros, 1982
NANU ADINA, *Pe scurt, despre sculptură,* Editura Meridiane, 1966
NANU ADINA, *Bourdelle,* Editura Meridiane, 1971
NANU ADINA, *Donatello,* Editura Meridiane, 1980
OPRESCU GHEORGHE, *Sculptura statuară românească,* ESPLA, 1954
OPREA PETRE, *Incursiuni în sculptura românească,* Editura Litera, Bucureşti, 1974
PATRULIUS RADU R, *Locuinţa în timp şi spaţiu,* Editura Tehnică, 1975
PRUT CONSTANTIN, *Dicţionar de artă modernă,* Editura Albatros, 1972
RAGON MICHEL, *Le livre de l'architecture moderne,* R. Laffont, 1958
READ HERBERT, *The Art of Sculpture,* Pantheon Books, New York, 1961
SĂSĂRMAN G, *Funcţiune, spaţiu, arhitectură,* Editura Tehnică, 1979
SLĂTINEANU BA[illegible] *Studii de artă populară,* Editura Minerva, Bu[illegible], 1972
STOICA GE[illegible]A, *Arhitectura populară românească,* Edit[illegible]eridiane, Bucureşti, 1989
TEODORESCU AUREL, *Arhitectură şi stil,* Editura Editis, Bucureşti, 1996
VĂTĂŞIANU VIRGIL, *Istoria artei europene,* Editura Didactică şi Pedagogică, 1969
VOITEC-DORNEA MIRA, *Renaştere, baroc şi rococo în arhitectura universală,* Editura Didactică şi Pedagogică, 1994
WITTKOVER RUDOLF, *Sculptura,* Editura Meridiane, 1980
ZEVI BRUNO, *Cum să înţelegem arhitectura,* Editura Tehnică, 1969

Bibliografie selectivă III

ALEXIANU AL, *Modă şi veşminte din trecut,* Ed. Meridiane, 1971
ARISTARCO GUIDO, *Cinematografia ca artă,* Ed. Meridiane, 1965
ARNHEIM RUDOLF, *Film as Art,* University of California Press, 1957
BARNA ION, *Dincolo de ecran,* Ed. Meridiane, 1963
BAZIN ANDRE, *Ce este cinematograful,* Ed. Meridiane, 1968
BÂTCĂ MARIA, *The Romanian National Costume,* DIP f.d.
BERCHINĂ DOINA, *Moda pe înţelesul tuturor,* Ed. Paideia, 1999
BERLOGEA ILEANA, *Teatrul românesc, teatrul universal, confluenţe,* Ed. Junimea, Iaşi, 1983
BERLOGEA ILEANA, *Teatrul românesc în secolul XX,* Ed. Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 2000
BERLOGEA ILEANA, *Istoria teatrului universal,* Ed. Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1981
BERLOGEA ILEANA, *Teatrul şi societatea contemporană,* Ed. Meridiane, 1985
BERLOGEA ILEANA, *Liviu Ciulei, regizor pe patru continente,* Ed. Fundaţiei Culturale Rampa şi Ecranul, 1998
BIHOREANU DAN, *Mersi, pardon, scuzaţi,* Ed. Tineretului, 1969
BOUCHER FRANÇOIS, *Histoire du costume,* Ed. Flammarion, Paris, 1965
BOURDIEU PIERRE, *Despre TV,* Ed. Meridiane, 1998
BRATU LUCIAN, *Drumul spre artă al cinematografului,* Ed. Meridiane, 1990
BUCHERU ION, *Fenomenul televiziune,* Ed. Fundaţiei România de mâine, 1997
CANTACUZINO ION, *Momente din trecutul filmului românesc,* Ed. Meridiane, 1965
CARANFIL TUDOR, *Vârstele peliculei,* 3 vol., Ed. Meridiane, 1984-1990
CERNAT MANUELA, *A Concise History of Romanian Film,* Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1983
CERNAT MANUELA, *Ion Negulescu,* Ed. Alo România, 2000
CONSTANTINESCU GRIGORE, *Splendorile operei. Dicţionar de teatru liric,* Ed. Didactică şi Pedagogică, 1995
CORCIOVESCU CRISTINA, BUJOR T. RĂPEANU şi colaboratorii, *Secolul cinematografului,* Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1989; *1234 Cineaşti români,* Ed. Ştiinţifică, 1996
CRISTIAN CORNEL, BUJOR T. RĂPEANU, *Dicţionar cinematografic,* Ed. Meridiane, 1974
DANCYGER KEN, *The Technique of Film and Video Editing,* Focal Press, Boston, Oxford etc., 1997
DESLANDRES IVONNE, *Le costume image de l'homme,* Ed. Albin Michel, Paris, 1976

DUMA DANA, *Autoportretele filmului sau cinematograful văzut de cinematograf,* Ed. Meridiane, 1983
EISENSTEIN SERGE, *Reflexions d'un cineaste,* Editions en langues etrangeres, Moscou, 1958
FORMAGIU I., *Portul popular din România,* Ed. Artis, 1974
GHIȚULESCU MIRCEA, *Istoria dramaturgiei românești contemporane,* Ed. Albatros, 2001
HARTNOLL PHYLLIS, *The Theatre, A Concise History,* Thames and Hudson, 1998
HAUFFE THOMAS, *Design,* Dumont, Köln, 1995
IANCU NAPOLEON TOMA, *Dicționarul actorilor de film,* Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1977
JONES DYLAN, *Haircults - 50 years of Styles and Cuts,* Thames and Hudson, Londra, 1990
KEHOE VINCENT J.R., *The Technique of Film and TV Make-up,* Focal Press Flasting House, London -NY, 1969
KYBALOVA și colab., *Enciclopedie du costume,* Paris, 1978
LAVER JAMES, *Histoire de la mode et du costume,* Thames and Hudson, 1995
LAVSON JOHN H., *Film și creație,* Ed. Meridiane, 1968
LEUTRAT JEAN LOUIS, *Cinematograful de-a lungul vremii – o istorie,* Ed. All, 1995
LINDGREN ERNEST, *Arta filmului,* Ed. Meridiane, 1969
MANCINI MICHELE, ANTONIONI MICHELANGELO, *Architetture della visione,* Finmedia Catania, Roma 1986
MARTIN MARCEL, *Limbajul cinematografic,* Ed. Meridiane, 1981
MAȘEK VICTOR ERNEST, *Arta de a fi spectator,* Ed. Meridiane, 1986
MIHAIL JEAN, *Filmul românesc de altădată,* Ed. Meridiane, 1967
MITRY JEAN, *Esthetique et psychologie du cinema,* Ed. Universitaires, Paris, 1965
MITRY JEAN, *Histoire du cinema,* Ed. Universitaires, Paris, 1973
NANU ADINA, *Artă, stil, costum,* Ed. Meridiane, 1976
NANU ADINA, *Arta pe om,* Ed. Compania, 2001
NICHITUȘ CRISTINA, *Cu diligența prin pădurea de fagi,* Ed. Media On, 2000
NICOLESCU CORINA, *Istoria costumului de curte în Țările Române,* Ed. Științifică, 1984
NIȚESCU TRAIAN, *Curs de scenografie și de tehnica spectacolului,* Academia de Teatru și Film București
OROS CONSTANTIN, *Pagini din istoria costumului,* Ed. Dacia, Cluj, 1998
PANDOLFI VITO, *Istoria teatrului universal,* 4 vol., Ed. Meridiane, 1971
PEPINO CRISTIAN, *Automate, idoli, păpuși,* Ed. Alma, Galați, 1998
PETROVICI VIRGIL, *Lumină și culoare în spectacol,* Ed. Albatros, 1974
PETROVICI VIRGIL, *Macbeth cu măști. Caietul unui spectacol de Ion Sava,* Ed. Tehnică, 1997
POP DAN, *Teatrul muzical,* Ed. Muzicală, 2000
POPESCU MARIAN, *Drumul spre Ithaca. De la text la imaginea scenică,* Ed. Meridiane, 1990
POPESCU OANA, *Teatrul și bucuria comunicării,* Ed. Eminescu, 1990
POPOVICI ADRIANA, *Lungul drum al teatrului liric către sine,* Ed. Anima, 2000
POTRA FLORIAN, *Profesiunea: filmul,* Ed. Meridiane, 1979
POTRA FLORIAN, *Aurul filmului,* Ed. Meridiane, București, 1984
RUSAN ROMULUS, *La început a fost cuvântul,* Ed. Meridiane, 1977
RUSAN ROMULUS, *Arta fără muză. Filmele și martorii lor,* Ed. Dacia, Cluj, 1980
SADOUL GEORGES, *Istoria cinematografului mondial,* Ed. Științifică, 1961
SAVA ION, *Teatralitatea teatrului,* Ed. Eminescu, 1981
SCHILERU EUGEN, *Preludii critice,* Ed. Meridiane, 1975
SECOȘANU ELENA și PAUL PETRESCU, *Portul popular de sărbătoare din România,* Ed. Meridiane, 1984
SONREL P., *Traité de scénographie,* Librairie theatrale, Paris, 1956
SORLIN PIERRE, *Esthetique de l'audio-visuel,* Ed. Nathan universite, Paris, 1993
STERIADE ȘTEFANA și PAVEL CÂMPEANU, *Oamenii și filmul,* Ed. Meridiane, 1985
SUCHIANU D.I., *Cinematograful, acest necunoscut,* Ed. Dacia, Cluj, 1973
SUCHIANU D.I., *Nestemate cinematografice,* Ed. Meridiane, 1980
THIEL ERIKA, *Geschichte des Kostüms,* Berlin Henschelverlag, 1963
TONITZA-IORDACHE MIHAELA și GEORGE BANU, *Arta teatrului,* Ed. Enciclopedică, București, 1975
UBERSFELD ANNE, *Termenii cheie ai analizei teatrului,* Ed. Institutul European, Iași, 2000
URSEANU TILDE, ION IANEGIC, LIVIU IONESCU, *Istoria baletului,* Ed. Muzicală, București, 1967
VANOYE FRANCIS și ANNE GOLIOT-LÉTÉ, *Scurt tratat de analiză filmică,* Ed. All, 1995
VASILIU MIHAI, *Istoria teatrului românesc,* Ed. Didactică și Pedagogică, 1995
VODĂ EUGENIA, *Planeta cinema,* Ed. Fundației România Literară, 1995
VOICULESCU ERVIN, *A șaptea artă – scrieri despre arta filmului - antologie,* Ed. Meridiane, 1966
ZAMFIRESCU ION, *Istoria universală a teatrului,* Editura pentru literatură universală, 1966-1970
Enciclopedia dello spettacolo, Unione editoriale Roma, 1975
Dictionnaire du cinema, dir. JL. Passek/Larousse Paris, 1986

Cuprins

ARTELE VIZUALE 5
Comunicarea prin imagini 6
Vederea analitică şi cea sintetică 8
Cum priveşte un pictor? 10
Comunicarea prin cuvinte şi cea prin imagini 12
Ce este morfologia imaginii? 12
Ce este sintaxa imaginii? 14
Comunicarea ştiinţifică şi cea artistică 16
Arta poetică a imaginii 18
Metafora vizuală 20
Mijloacele de expresie vizuală 22
Scara valorilor 23

I. ARTELE BIDIMENSIONALE - PLANE 25
Mijloacele de expresie ale imaginii plane 26
Desenul – sufletul imaginii 27
Lumina şi umbra – personajele dramei 29
Culoarea – vocea subconştientului 30
Materialul şi reacţiile polisenzoriale 32
Citirea şi analiza imaginii plane 34
Întâlnirea cu imaginea 34
Care este destinaţia imaginii? 34
De ce depind dimensiunile ei? 35
Prima impresie 36
Ce sugerează forma de ansamblu? 36
Cum ne dispune acordul cromatic? 38
Citirea compoziţiei 40
Ce ne dezvăluie centrul geometric? 40
Cum este cadrată imaginea? 42
Unde începe acţiunea? 44
Cum se desfăşoară acţiunea? 47
Cum este luminat drumul? 48
Cum este interpretată tema? 51
Ce ascunde titlul? 53
Ce ascunde umbra? 55
Reprezentarea timpului şi spaţiului 56
Cum este perceput timpul? 56
Cum este redată mişcarea? 58
Cum este reprezentat spaţiul? 60
Spaţiul anulat 61
Spaţiul văzut din zborul păsării 63
Spaţiul redat în perspectiva geometrică 64
Spaţiul infinit 67
Relaţia dintre om şi univers 68
Viziunea clasică 69
Viziunea romantică 70
Cum e de autorul idealul uman? 72
Figurarea nevăzutului 75
Fantasticul 76
Concret şi abstract în artă 78
Arta abstractă, clasică sau romantică 80
Genurile imaginii plane 82
Grafica: ce permite hârtia? 82
Arta monumentală 84
Pictura murală 84
Arta monumental-decorativă 85
Tapiseria 85
Mozaicul şi colajul 86
Vitraliul 88
Pictura de şevalet 90
Rolul tabloului 90
Arta cultă şi arta naivă 92
Imaginea multiplicată 94
Gravura: care este originalul? 94
Fotografia 96
Este fotografia o artă? 96
Care este specificul fotografiei? 98
Arta tiparului 100
Cartea 100
De ce ne atrag revistele de modă? 101
Grafica publicitară 102
Afişul – comunicarea fulger 103
Aplicaţii 104
Analiza plastică comparată
Efectele modificării compoziţiei
Câteva sugestii

II. ARTELE TRIDIMENSIONALE SPAŢIALE 107
1. Sculptura 108
De la copie la artă 108
Treptele volumului 110
Relieful 110
Relieful adâncit sau scobit 110
Basorelieful 111
Relieful monumental decorativ 112
Relieful pictural 114
De la altorelief la statuia adosată 116
Statuara (ronde bosse) 118
Convex sau concav? 118
Plin sau gol? 119
Funcţiile sculpturii 120
Dimensiunile statuilor 120
Ce rol joacă statuia în viaţa publică? 123
Ce înseamnă un monument? 124
Mijloacele de expresie vizuală 126
Desenul, lumina şi umbra, culoarea, materialul şi factura 126
Realizarea statuii prin cioplire 128
Realizarea statuii prin adăugare (modelare) 130
Factura sculpturii 132
Citirea sculpturii 134
Care este drumul compoziţional? 134

Genurile sculpturii 136
Reprezentarea timpului şi spaţiului 138
Cum este resimţit timpul? 138
Cum este sugerată mişcarea 138
Ritmul în sculptură 140
Sculptura şi spaţiul ei 142
Relaţia dintre om şi univers 144
Viziunea clasică 145
Viziunea barocă, anticlasică 146
Cum vede autorul idealul uman 148
Arhitectură sau sculptură? 150
Arcul de triumf 150
2. Arhitectura – arta mediului 152
Strada – un muzeu în aer liber 152
Funcţiile arhitecturii 154
Funcţia practică 154
Funcţia de comunicare socială 156
Funcţia estetică 158
Mijloace de expresie 159
Materialul, tehnica şi factura (scurt istoric) 160
Lutul pieritor 160
Cărămida în stil bizantin 160
Lemnul pădurilor 161
Piatra care durează peste veacuri 162
De la coloanele Greciei antice la arcul semicircular roman 162
Arcul ogival gotic 164
Metalul şi sticla 166
Betonul armat 168
Modernismul static şi dinamic 170
Postmodernismul 171
Citirea şi analiza imaginii în arhitectură 172
De la exterior la interior 172
Cum se desfăşoară drumul compoziţional? 174
Cum se realizează unitatea compoziţională? 176
Timpul şi spaţiul în arhitectură 178
Cum este perceput timpul 178
Ritmul în arhitectură 180
Spaţiul interior în arhitectură 182
Viziuni spaţiale 184
Arhitectura de interior 185
Care este relaţia dintre exterior şi interior? 186
Uşi şi ferestre 186
Balcoane şi terase 189
Pridvorul românesc 190
Spaţiul exterior (câteva noţiuni de urbanism) 192
Relaţia dintre om şi univers 194
Cum este văzut idealul uman? 196
Patrimoniul naţional 198
O casă memorială 199
Aplicaţii – Sculptură 200
Analiza plastică prin comparaţie
Efectele modificării compoziţiei în sculptură
Câteva sugestii
Aplicaţii – Arhitectură 202
Analiza plastică prin comparaţii
Câteva sugestii
Efectele modificării compoziţiei în arhitectură
Câteva sugestii

III. ARTELE CINETICE 205
1. Aspectul omului şi ambientul său 206
Ce comunică făptura umană şi învelişurile ei 206
Scurt istoric: omul şi cochilia lui 208
Stilul individual 215
Moda 216
Costumul, a doua piele 218
Funcţiile costumului 218
Mijloacele de expresie: desenul, lumina şi umbra, culoarea, materialul 220
Machiajul 220
Tatuajul 222
Culori naturale şi artificiale 224
Materialele costumului 226
Citirea imaginii umane 227
Drumul compoziţional 227
Imaginea umană – o artă cinetică 228
Ambientul, a doua haină. Funcţiile ambientului 230
Portretul unui scaun 232
Îmbrăcămintea casei, textilele 234
Ceramica 235
Sticla – prozaică sau poetică 236
Designul, între artă şi ştiinţă, scurt istoric 238
De la căruţă la automobil 240
2. Artele spectacolului 242
Teatrul 242
Scurt istoric al imaginii teatrale 244
Scurt istoric al imaginii teatrale (continuare) 248
Citirea compoziţiei scenice 251
Prima impresie 251
Urmărirea drumului compoziţional 252
Cine e autorul spectacolului? Regizorul 254
Actorul – centrul de interes al scenei 257
Imaginea imaginară – scenografia 260
Mijloacele de expresie vizuală 263
Culoarea, materialele 265
Genurile spectacolului teatral 266
Opera, opereta 266
Spectacolul de sunet şi lumină 267
Spectacole fără vorbe, mima 268
Baletul clasic 269
Dansul modern, performing 270
Teatrul de animaţie 272

3. Arta cinematografică 274
Precinema 274
Scurt istoric al cinematografului 276
Filmul documentar şi cel artistic 278
Comparaţie între teatru şi film 281
Citirea imaginii de film 283
Forma ecranului 284
Viziunea spaţială. Cadrajul 286
Drumul compoziţional al imaginii de film 288
Timpul şi ritmul filmului 290
Montajul şi mixajul 290
Actorul de film – starul 293
Creatorul filmului – regizorul 296
Rolul operatorului 297
Scenografia de film 298
Mijloacele de expresie vizuală ale filmului 301
Desenul, lumina şi umbra 301
Culoarea 302
Materialele 303
Trucajul cinematografic 304
Filmul de animaţie 308
4. Televiziunea 310
Imaginile lumii 310
Manipularea prin TV 312
Arta video. Clipul şi publicitatea 313
5. Computerul 315
Viitorul imaginii 315
Circulaţia imaginilor 317
Aplicaţii – Omul şi ambientul său, teatru, film, TV 319
Încheiere 321
Bibliografie selectivă 322